

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

12

DEZEMBER 1959

POSTVERLAGSORT (22b) MAINZ

Eine bedeutende Neuerscheinung:

PAUL HINDEMITH

Komponist in seiner Welt Weiten und Grenzen

268 Seiten · Leinen DM 16,80

„Das Buch möchte ein Führer sein durch das kleine Universum der Werkstatt eines Musikschaftenden.“ Hindemith gibt mit diesem Satz aus dem Vorwort zur amerikanischen Ausgabe des Buches einen Schlüssel zum Verständnis seines Buches. Es geht ihm nicht um einen Rechenschaftsbericht über sein Schaffen oder um ein Lehrbuch der Musik. Vielmehr will er dem Musikinteressenten, dem Konzertbesucher und dem Musiker zeigen, welche geistigen, soziologischen und materiellen Tatsachen heute für den Komponisten positive oder negative Bedeutung haben.

Das Buch, glänzend geschrieben und ohne Vorkenntnisse erfaßbar, wird von jedem Musikinteressenten mit großem Gewinn gelesen werden. Es besitzt, weit über alles Persönliche hinaus, Allgemeingültigkeit für ein in dieser Art noch nie behandeltes Thema.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

MUSIKBÜCHER

als Weihnachtsgeschenke

JOSEF MÜLLER-BLATTAU

Georg Friedrich Händel

Der Wille zur Vollendung.

200 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 15,—

KARL GEIRINGER

Joseph Haydn

Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik.

368 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 24,—

In den beiden vorstehenden Arbeiten verbinden zwei in aller Welt bekannte Musikwissenschaftler die biographische Darstellung von Leben und Schaffen mit kritischer Würdigung des Werkes und seiner Wirkung.

PAUL HINDEMITH

Zeugnis in Bildern

Eine Chronik mit zahlreichen Fotos, von der Jugend an, mit Zeichnungen, Karikaturen, Manuskripten, Pressestimmen und anderen Zeitdokumenten, biographischen Daten, einem vollständigen chronologischen Werkverzeichnis und einer Einführung von Heinrich Strobel.

100 Seiten Text · 87 Bildtafeln · Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

CARL ORFF

Ein Bericht in Wort und Bild

Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner und W. Thomas. Ein chronologischer Bildbericht über Orff als Mensch und Künstler und sein Bühnenschaffen, mit Bühnenbildentwürfen und Szenenfotos, Manuskript-Faksimiles, Porträts und Skizzen.

114 Seiten Text · 72 Bildtafeln · Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

IGOR STRAWINSKY

Leben und Werk — von ihm selbst

Erinnerung (1936) · Musikalische Poetik (1940) · Antworten auf 35 Fragen (1957) · Mit einem Vorwort von Willi Schuh, einem biographischen Bildbericht, vollständigem Werkverzeichnis und Register.

344 Seiten Text · 100 Abbildungen · Ganzleinen DM 21,—

ARNOLD SCHOENBERG

Briefe

Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein.

312 Seiten · Ganzleinen DM 24,—

FRIEDRICH HERZFELD

Alles über Musik

Das neuartige, faszinierende Nachschlagewerk für jeden Musikliebhaber, Rundfunkhörer und Schallplattenfreund.

304 Seiten Text mit vielen Zeichnungen · 40 Seiten Abbildungen auf Kunstdruckpapier · Ganzleinen DM 12,80

KARL H. WÖRNER

Neue Musik in der Entscheidung

Eine umfassende Darstellung der Neuen Musik, eine stilkritische Untersuchung und zugleich ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

368 Seiten · 65 Komponisten-Porträts · 80 Notenbeispiele · Ganzleinen DM 12,60

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

Heft 12 / 120. Jahrg.

Dezember 1959

INHALT DES ZWÖLFTEN HEFTES

MAX UNGER: Neuentdeckte Liebesbriefe Beethovens	603	
GÜNTHER BAUM: Die Solosingstimme bei Beethoven	606	
JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Der Komponist Julius Weismann	609	
FRANZPETER GOEBELS: Der Interpret in unserer Zeit	611	
DAS MUSIKLEBEN: Aspekte der Neuen Musik: Musiktage in Donaueschingen und Braunschweig / „Tristan“ ohne Denkmalsschutz, Wieland Wagners Westberliner Inszenierung / Alban Bergs „Wozzeck“ in Mainz / Das Gewandhaus-Orchester in Frankfurt a. M. / München: Ein Oistrach auf dem Cello, Daniel Schaffran — Pro musica antiqua — Bach um ein Haar amputiert — Supermusical vom „Armen Jonathan“ / Neue Männer — neuer Kurs? Pläne für Wien und Salzburg / Paris: Neue „Carmen“ in der Großen Oper — Orpheus in der Rokokowelt, Premiere der Opéra Comique / Offizielles „Domaine Musical“ / Gefährdete Schweizer Theater / Die vierzehnte „Sagra Musicale Umbra“, Perugia / Bozener Pianisten-Wettbewerb		614
Vorschau / Rückschau	632	
BÜCHER UND NOTEN	639	
DIE SCHALLPLATTE	642	

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Ludwig van Beethovens Leben hat der Forschung mancherlei Rätselaufgegeben, wohl mehr als andere deutsche Komponisten von Rang. Der zweiundneunzigjährige Nestor der Beethovenwissenschaft, Professor Stephan Ley in Bonn, hat in einer kleineren Schrift, die „Wahrheit, Zweifel und Irrtum in der Kunde von Beethovens Leben“ betitelt und von Breitkopf & Härtel in Wiesbaden veröffentlicht worden ist, viele derartige, noch ungelöste Rätsel erörtert. Das Raten beginnt sogleich bei Beethovens Geburtstag, der nicht mit unbedingter Sicherheit, sondern nur mit „ungefähr Mitte Dezember 1770“ angegeben werden kann; denn der Nachwelt ist lediglich der Tag der Taufe — der 17. Dezember — urkundlich „überliefert“, und Beethoven hat den seiner Geburt zweifellos selbst nicht gekannt.

Viele Kopfschmerzen hat den Schriftstellern ferner Beethovens Liebesleben bereitet — geradezu so viel, daß ihr Bemühen in dieser Richtung in Verruf gekommen, ja zum Gegenstand des Gespöts geworden ist. Sie können sich damit trösten, daß es sich auch ein Romain Rolland nicht hat verdrießen lassen, als reiner „Beethovenphilologe“ hervorzutreten, indem er immer wieder auf das Rätsel der „Unsterblichen Geliebten“ zurückgekommen ist und gründliche Quellenstudien darüber gemacht hat. Der große Dichter und Gelehrte ist jedoch schließlich dahingegangen, ohne sie zu einem erfolgreichen Ende bringen zu können.

So mußte die Kunde von der Entdeckung unbekannter Liebesbriefe Beethovens von der Forschung wie von allen Verehrern Beethovens geradezu als eine „Sensation“ aufgenommen werden. Seit dem Jahre 1949 haben sich diese kostbaren Schriftstücke im Besitz von Dr. med. et Dr. phil. h. c. Bodmer, dem eifrigen Sammler Beethovenscher Handschriften, der vor zwei Jahren gestorben ist, in Zürich befunden. Sie sind durch sein Vermächtnis samt seinem Archiv, das auch Musikautographen, Erstdrucke, Bilder Beethovens und dergleichen enthält, in das Bonner Beethovenhaus gelangt. Ihre erste Ausgabe, betitelt „Beethoven, dreizehn unbekannte Liebesbriefe an Josephine Gräfin Deym geb. Brunsvik“, ist von Joseph Schmidt-Görg, dem Direktor des Bonner Beethovenarchivs, mit sachkundiger Einführung und Übertragung herausgebracht und vom Verlag des Bonner Beethovenhauses vorgelegt worden.

Den genaueren Kennern der Beethoven-Literatur sagt man nichts Neues damit, daß Beethoven der Gräfin Josephine Deym, nachdem ihr Gatte zu Beginn des Jahres 1804 gestorben war, eine innige Zuneigung entgegengebracht hat; doch konnte man nach den von André de Hevesy in dem Büch-

lein „Beethoven, Vie intime“ und von La Mara in der Schrift „Beethoven und die Brunsviks“ mitgeteilten Überlieferungen der ungarischen Familie die Beziehungen zwischen den beiden bisher nur etwa mit dem Ausdruck „Liebeleien“ bezeichnen. Durch die neue Veröffentlichung wird man indes eines Besseren belehrt: Die Briefe, die innerhalb des Zeitraums vom Sommer 1804 bis gegen Ende 1807 geschrieben und durchweg undatiert sind, erbringen die Beweise einer heftigen Liebesleidenschaft, die nach dem wohl richtigen Urteil Schmidt-Görgs bereits im Jahre 1805 ihren Höhepunkt erreicht hat und darauf mehr und mehr abgeklungen ist. Zwar gibt sich Beethoven in seinen — nach der Datierung des Herausgebers — frühesten Schriftstücken noch ziemlich zurückhaltend. Vor allem das erste davon ist so förmlich aufgesetzt, daß man in ihm letztens noch gar keinen eigentlichen Liebesbrief zu erblicken braucht. Immerhin aber ist schon das zweite, das spätestens im Winter 1804/05 entstanden ist, von Beethoven mit „Ihr Sie anbetender Beethoven“ unterzeichnet.

Im vielleicht nächsten Brief des Meisters — etwa einem der ersten Monate von 1805 angehörend — spricht er sich über die Gemütsverfassung, die sich seiner in der letzten Zeit bemächtigt hat, ganz unumwunden aus. In Erwiderung einer Zuschrift, worin Josephine eine Bemerkung über eine Pause in seinem Schaffen hat fallen lassen, klärt er sie auf:

„Es ist nur wahr, ich bin nicht so tätig, als ich hätte sein sollen — aber ein innerer Gram hatte mich lang meiner sonst gewöhnlichen Spannkraft beraubt. Einige Zeit hindurch, als das Gefühl der Liebe in mir für Sie, angebetete J., zu keimen anfang, vermehrte sich dieser noch. Sobald wir einmal wieder ungestört beisammen sind, dann sollen Sie von meinen wirklichen Leiden und von dem Kampf mit mir zwischen Tod und Leben, den ich einige Zeit hindurch führte, unterrichtet sein. Ein Ereignis machte mich lange Zeit an aller Glückseligkeit des Lebens hinieden zweifeln. — Nun ist es nicht halb mehr so arg, ich habe Ihr Herz gewonnen. O ich weiß gewiß, welchen Wert ich darauf zu legen habe. Meine Tätigkeit wird sich wieder vermehren, und hier verspreche ich es Ihnen hoch und teuer, in kurzer Zeit werde ich meiner und Ihrer würdiger dastehn. O mögen Sie doch einigen Wert darauf legen, durch Ihre Liebe meine Glückseligkeit zu gründen — zu vermehren — so geliebte J.; nicht der Hang zum anderen Geschlechte zieht mich zu Ihnen, nein, nur Sie, Ihr ganzes Ich mit allen Ihren Eigenheiten haben meine Achtung, alle meine Gefühle, mein ganzes Empfindungsvermögen an Sie gefesselt. Als ich zu Ihnen kam, war ich

Die großen Meister der Musik lassen sich im Hinblick auf ihre Vokalwerke und die Art, die menschliche Einzelstimme zu behandeln, leicht in zwei Gruppen einteilen. Die einen sind — neben aller Meisterschaft auf instrumentalem Gebiet — fühlbar im vokalen Bereich zu Hause: Sobald sie für die Singstimme schreiben, empfinden und erfinden sie aus der Wurzel der Sanglichkeit. Das zeigt sich natürlich am ersten in ihren getragenen Arien, doch verraten auch ihre konzertant gehaltenen oder koloratur-bravourösen Stücke eine instinctive Vertrautheit mit der menschlichen Stimme und ihren besonderen Bewandtnissen, was besonders von jedem Sänger dankbar empfunden wird. Zu dieser Gruppe gehören Händel, Mozart und Gluck, in deren Lebenswerk denn auch die Domäne triumphierenden monodischen Gesanges, die Oper, breiten und bedeutsamen Raum einnimmt.

Die Meister der anderen Gruppe lassen diese Affinität zur Singstimme vermissen. Sie schaffen immer aus dem Geist der absoluten Musik, die sich vornehmlich instrumentaler Mittel bedient; für die besonderen Bedingungen und Möglichkeiten der Singstimme aber sind sie unempfindlich. Hier sind Bach und Beethoven beheimatet. Ihren Vokalwerken fehlt das Signum eigentlicher Kantabilität — was mit ihrem künstlerischen Rang allerdings nicht das geringste zu tun hat. Die Singstimme gelangt nie zu monodisch dominierender, selbstherrlicher Entfaltung auf dem Untergrund einer sie bescheiden tragenden Begleitung, sondern sie ist immer Bestandteil eines umfassenden musikalischen Vorgangs. Bei Bach ist dies die lineare Polyphonie: Instrument und Singstimme duettieren gleichberechtigt, und die Gesangsstimme verleugnet nie ihre Herkunft aus primär instrumentaler Erfindung.

Beethoven ist Symphoniker. Symphonien, Sonaten, Kammermusik halten den Löwenanteil an seinem Lebenswerk, an dem gemessen die Zahl der Vokalwerke verschwindend gering ist: „Fidelio“, Missa solemnis, Schlußsatz der IX. Symfonie, 67 zumeist in Vergessenheit geratene Lieder und einige Nebenwerke sind die ganze Ausbeute. Schon ein kurzer Blick auf die in voller Geltung gebliebenen Lieder gibt deutlichen Aufschluß über die wesentlich musizierende Haltung Beethovens auch der Singstimme gegenüber, die dann in den großen Werken nur um so ausgeprägter erscheint. Sie zeigt sich vor allem in der Singstimmführung selbst, dann aber auch im Verhältnis zwischen ihr und dem Klavierpart sowie in der Form. Für die „Adelaide“ wählte Beethoven die damals — auch von Mozart in seinen Konzert-Arien — gern verwendete Zweiteilung in einen langsamen und einen schnellen Teil, also

keine der Liedformen, wie sie durch Schubert typisch wurden. Zweifellos ist der langsame Teil der stärker zur Melodiosität neigende, doch ist hier ein Unterschied bedeutsam, den wohl nur der Sänger so genau empfindet: ob nämlich eine Melodie einzig für die Singstimme gedacht oder aber eine Instrumentalkantilene ist. Das sagt nichts über ihren Wert: Gerade in Beethovens Kammermusik blüht Instrumentalmelodik oft in edelster Weise auf, nur „singt“ sie nicht in dem Sinne wie etwa später bei Brahms. Auch der wunderbar weitgespannte Anfang der „Adelaide“ enthüllt schon im 5. Takt der Singstimme seine instrumentale Herkunft durch die plötzliche Triolenfigur und noch deutlicher dann in den häufigen Passagen auf kleine Notenwerte mit ihrer textgebunden-lautmalerischen Bedeutung: „sinkenden Tages Goldgewölke“ und „Nachtigallen flöten“. Im Allegro-Teil aber herrscht reinster instrumentaler Geist; es wäre auch für Klavier und Geige ein prachtvolles Stück, mit dem sich Schuberts wesentlich sanglichere und in der Form viel liedhaftere Vertonung des gleichen Gedichts kaum messen kann. Der Klavierpart hat weithin nur begleitende Funktion und gewinnt lediglich vom „Abendlüftchen“ an Selbständigkeit. Im Allegro-Teil hat er sein nur ihm vorbehaltenes Motiv und übernimmt häufig die melodische „Adelaide“-Kurve.

Fühlbar instrumentaler Herkunft sind auch die melodiosen Teile des Zyklus „An die ferne Geliebte“, der Anfang und „Nimm sie hin denn, diese Lieder“. Aber gerade dieses Werk beweist, daß ein köstliches Stück Vokalmusik auch dann entstehen kann, wenn die Singstimme vollends wie ein Instrument behandelt ist. Nie wohl ist für die Singstimme mit so wenig Rücksicht auf die Singstimme komponiert worden wie bei „Leichte Segler in den Höhen“ und „Es kehret der Maien“ (oder im „Mailed“ oder in „Neue Liebe, neues Leben“): Es ist lebendiges Musizieren schlechthin, dessen Themen aus den Textinhalten herrühren und ihnen vollkommen adäquat sind. Vor allem aber ist Beethovens Pausentechnik charakteristisch, die Ton von Ton trennt und für die Singstimme die gleiche Wirkung anstrebt wie das Portato oder Halbstakkato der Streichinstrumente. Im „Fidelio“ findet sie sich besonders häufig.

Angeichts alles dessen steht man staunend vor dem einzigen unter Beethovens Liedern, in dem eine ganz schlichte, von einer anspruchslosen Sechzehntel-Bewegung begleitete Melodie nun wirklich nur in der Wiedergabe durch eine Menschenstimme ihre ganze keusche Schönheit offenbart: „Ich liebe dich“. Diese Kostbarkeit könnte fast den Zweifel an Beethovens Fähigkeit zu vokaler Melodik widerlegen und denken lassen, es habe nur an

seinem Willen gelegen. Doch gibt es kein zweites Mal ein derartig schlicht-naives Singen in seiner Vokalmusik.

Tritt das Orchester zur Singstimme, dann ist der geborene Symphoniker naturgemäß in seinem ureigensten Element. Wohl ist anzunehmen, daß in der dornenvollen Entstehungsgeschichte des „Fidelio“ auch ein gut Teil Ringen mit dem cantabilen Prinzip enthalten ist – warum hätte Beethoven sonst eine Oper schreiben sollen, was doch von der Barockzeit an bis hin zu Richard Strauss vornehmlich ad majorem gloriam der Menschenstimme geschah? Doch dem stets aus dem absoluten Geist der Musik Schaffenden konnte an eigentlichem, monodisch triumphierendem Gesang nicht viel gelegen sein. „Glaubt er, ich denke an seinen elenden Kehlkopf, wenn der Geist zu mir spricht?“, hätte sein berühmter Ausspruch sicherlich gelaute, wenn ein Sänger statt eines Geigers ihm mit seinen spezifischen Wünschen gekommen wäre. So steht der „Fidelio“ wie ein grandioser erratischer Block neben allen vor ihm entstandenen Opern, weil in ihm die Menschenstimme ihrer bisher beherrschenden Funktion entkleidet ist. Schon Wahl und Gestaltung des dramatischen Geschehens sind dafür bezeichnend: Welches andere Opernbuch gäbe so wenig Gelegenheit für die berühmten, der ariosen Ausbreitung vorbehaltenen „lyrischen Ruhepunkte“? Und wer vor Beethoven hätte es wagen können, einen ausgemachten Bösewicht unter die handelnden Personen aufzunehmen, den Pizarro, der niemals zu besonderem Schöngesang herausfordern konnte.

Nur fünf Arien enthalten die 16 Nummern der Oper, alles übrige sind Ensembles. Ensembles aber sind ohnehin eher Erzeugnisse musikalisch-kompositorischer Könnerschaft als kantabil-melodiöser Inspiration. Und doch gibt es da bedeutende Unterschiede. Mozart leitet die einzelnen Stimmen viel stärker aus dem Charakter der singenden Person ab. Bei Beethoven ist das selten. Meist sind sie absolute Musik reichsten Inhalts. Das zeigt bereits der Vergleich des ersten Duetts Marzelline/Jaquino mit dem Anfangsduett aus „Figaros Hochzeit“: Beide Stücke lassen in ihrem konventionell singenspielhaften Charakter von vornherein keine besondere Kantabilität erwarten, aber der noch geringen Bedeutung dieses Opernbeginns zum Trotz erscheint bei Beethoven eine viel reichere Thematik (das Sechzehntelmotiv der Einleitung und die Triolenfigur in Jaquinos 3. Takt), die meisterlich verarbeitet wird. Ebenfalls ist die Marzellinen-Arie mehr ein Musik- als ein Gesangstück. In ihr bereits begegnen wir den erwähnten Beethovenschen Pausen, die so typischen Instrumentalcharakter haben und auch nur selten aus einer inneren Erregung der singenden Person zu motivieren sind, während das bei Mozart, der sie ja auch verwendet, fast immer der Fall ist. Eindeutig allerdings erklären die Pausen sich am

Neue Oper.

Heute Mittwoch den 20. November 1805
Wird in dem k. k. Nationaltheater in Wien
gegeben:
Zum ersten mal:
Fidelio,
oder:
Die eheliche Liebe.
Eine Oper in 3 Akten, frei nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Conradi.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

PERSONEN.

Don Fernando, Gouverneur	Dr. Kreutzer.
Don Pizarro, Bruder des Gouverneurs	Dr. Kreutzer.
Leonore, sein Weib	Dr. Kreutzer.
Jaquino, sein Diener	Dr. Kreutzer.
Marzelline, seine Tochter	Dr. Kreutzer.
Die Bedienten	Dr. Kreutzer.
Die Hofsänger	Dr. Kreutzer.

Die Handlung spielt in einem spanischen Staatsgefängnis, einige Meilen von Sevilla.

Die Plätze sind an der Kasse für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze:

Größe	Preis	Größe	Preis
Erste Loge	10	Erste Gallerie	4
Zweite Loge	8	Zweite Gallerie	3
Dritte Loge	6	Dritte Gallerie	2
Vierte Loge	4	Vierte Gallerie	1

Die Logen und geperrten Sitze sind bey dem Kassier des k. k. Nationaltheaters zu haben.

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Theaterzettel von der Uraufführung des „Fidelio“ am 20. November 1805 in Wien

Beginn des berühmten Quartett-Kanons „es engt das Herz mir ein“, doch übernimmt Rocco sie ebenfalls, und dessen Herz ist in diesem Augenblick nun gar nicht eingengt. Dagegen ist in dieses Stück reiner Polyphonie, das in seiner Kühnheit als Opernnummer kaum seinesgleichen hat und zweifellos herrlich klingt, durch die Parlando-Sechzehntel Jaquinos eine besonders gegliederte Personencharakteristik eingeflochten. Diese fehlt wieder völlig im Terzett Leonore/Marzelline/Rocco: Ungeachtet ihrer gänzlich verschiedenen seelischen Situation singen alle drei die gleichen oder doch nur wenig abgewandelten Tonfolgen. Bei sonst durchweg amelodiöser Haltung sind in dem Duett Pizarro/Rocco die Personen wieder schärfer gegeneinander abgesetzt. Dasselbe gilt vom Duett Leonore/Rocco im Kerker, bei dem es Beethoven vorab darum zu tun sein mußte, die makabre Situation widerzuspiegeln, was denn auch vollendet gelungen ist. Hat Roccas „Nur hurtig fort“ den Charakter eines symphonischen Themas, so antwortet Leonore in einem schönen, wenn auch kurzen melodischen Kontrast. Im Mittelteil sind die Singstimmen fast nur deklamatorisch in

das musikalische Gesamtgeschehen eingefügt, und die Coda bringt wieder ausgiebig Beethovens Pausen, zu denen Roccas seelische Verfassung keinerlei Anlaß gibt. Im gleichen Sinne treffen wir sie im darauffolgenden Terzett mit Florestan (nur bei Leonores „Da nimm das Brot“ sind sie situationsgerecht), doch ist hier Florestans durch kein Orchestervorspiel vorbereiteter sofortiger Beginn „Euch werde Lohn“ unstreitig eine wunderbare Melodie, wenn auch, wie an der „Fernen Geliebten“ gezeigt, keine primär vokale. Das Quartett mit Pizarro gewinnt gerade durch das Fehlen jeglicher Sanglichkeit (die häufig wiederholten gleichen Noten!) seine aufs höchste gesteigerte Dramatik, und nur dem Erlösten und Erlösenden Schlußduett Leonore/Florestan, das nun wirklich zu jubelndem Singen Anlaß gäbe, wünschte man einen Einschlag echter Cantabilität. Doch Beethoven jubelt nie singend, die Stelle des Finales „Stimm in unsern Jubel ein“ und der Schluß der IX. Sinfonie beweisen es schlagend.

Unter den fünf großen Solonummern hat Roccas wenig profilierte Gold-Arie die geringste Bedeutung, und Beethovens eigener Zweifel, ob sie nicht besser wegzulassen wäre, ist höchst aufschlußreich. Von größtem Gewicht dagegen ist Pizarros erste Arie mit Chor „Ha, welch ein Augenblick“. Wenn sie auch von nichts weniger als edlen Gefühlen diktiert ist, so konnte doch nur Beethoven die Singstimme so völlig als bloßen Bestandteil des musikalischen Gesamtgeschehens behandeln, ob er sie nun deklamatorisch einsetzt oder ihr längere Notenwerte zuweist. Zweifellos bekommt das Stück dadurch seine besondere, bedrohliche Wucht; interessant ist der Vergleich mit Webers Kaspar, der auch nicht eigentlich singen darf und doch durchweg die Führung vor dem Orchester behält.

Ausgesprochene Gesangsnummern sind im „Fidelio“ eigentlich nur die Adagio-Teile der großen Leonoren- und der Florestan-Arie, aber auch deren Melodien stammen für das Gefühl des Sängers aus ursprünglich instrumentaler Erfindung. Leonore spinnt den den Hörnern übertragenen einleitenden Gedanken nur fort, die Hörner könnten aber auch durch ein anderes Instrument abgelöst werden. Als Gegenbeispiel denke man an die Cavatine der Gräfin aus „Figaros Hochzeit“ mit ihrem langen Instrumentalvorspiel. Und Florestan wiederholt die Oberstimme der Bläser-Einleitung, die für sich genommen ein Einfall höchsten Ranges ist, aber keine Gesangslinie. Geradezu rührenderweise steht über dieser Stelle „Adagio cantabile“! (Es steht übrigens auch über „Nimm sie hin, denn, diese Lieder“ in der „Fernen Geliebten“.) Zu weit getrieben scheint die Nichtbeachtung aller Vokalen in dem abschließenden und bezeichnenderweise wesentlich ausgedehnteren Allegro-Teil (und in der Leonoren-Arie ist es sehr ähnlich), dessen musikalischer Gedanke deshalb auch kaum befrie-



Wilhelmine Schröder-Devrient
sang die Titelrolle des „Fidelio“ 1822
Stich von A. Weger

digend zu realisieren ist. Wohl soll er eine „an Wahnsinn grenzende, jedoch ruhige Begeisterung“ widerspiegeln, doch zeigt Orests Wahnsinns-Arie aus der „Iphigenie auf Tauris“, daß auch für einen solchen Ausdruck vokale Mittel geeignet, vielleicht sogar geeigneter sind.

Im Schlußsatz der IX. Sinfonie treten diese Besonderheiten der Singstimmenbehandlung noch stärker zutage. Gewiß ist das Freudenthema eine Melodie, aber mit welcher Ausführlichkeit wird sie erst vom Orchester ausgebreitet, das Klanggewand des Streicher-Pianissimos paßt ihr wie angegossen – und wenn es endlich von der Menschenstimme aufgegriffen wird, büßt es dann nicht geradezu etwas von seiner vorher so deutlich empfundenen Großartigkeit ein? Das einleitende Baß-Rezitativ ist ganz offenkundig den Kontrabässen entlehnt. Es ist kein Zweifel möglich: Beethoven führte die Singstimme ausschließlich um des auszusagenden Textsinnes und nicht um ihrer cantabilen Besonderheit willen in die Symphonie ein! Die Achtelduolen bei „Freude trinken alle Wesen“ sind auch wegen ihrer extremen Hochlage das Unsanglichste innerhalb der gesamten älteren Vokalmusik. Auch das marschmäßige Tenorsolo ist niemals ein Gesang, nur steht es als musika-

lische Eingebung überzeugend zwischen den großen Chorsätzen. Denen gegenüber hat dann die berühmte Schlußkadenz des Soloquartetts mit ihren edlen Melismen in der Klangentfaltung schweren Stand.

Der ihn beherrschende Zwang zu musikalischer Vergeistigung war es, der es Beethoven unmöglich machte, dem stets – und sei es in höchster Sublimierung – sinnlichen Prunk der Menschenstimme Tribut zu zollen. In keinem seiner Werke geschah das mit mehr Recht als in der Missa solemnis. Hinsichtlich des „Fidelio“ kann man – unbeschadet seiner Größe – der Frage nicht alle Berechtigung absprechen: Warum Oper, wenn der Menschenstimme keine Gelegenheit zu ihrer spezifischen Entfaltung gegeben wird? Für die Missa solemnis gelten andere Gesetze. Was soll klang-sinnlicher Prunk angesichts solcher allem Sinnlichen weit entrückten Transzendenz? Hier hat die Stimme bescheiden dem Geist zu dienen, und die Frage nach der Cantabilität verstummt. Wer bemerkt schon das Fehlen ausgedehnter Gesangssoli, die an allen anderen großen Messevertonungen reichen und reichsten Anteil haben? Die hier waltende gesetzmäßige Verwobenheit von Instrumental- und Vokalgeschehen gestattet kaum mehr, das eine gesondert vom andern zu betrachten. Doch leuchten gerade hier cantabile Momente auf, wie

man sie im „Fidelio“ vergebens sucht, aber in einer Kürze, die fast als Scheu vor zuviel sinnlicher Schönheit zu deuten ist: neun Takte ist die echte Melodie des „gratias agimus“ lang, aber schon im vierten wird sie kanonisch von einer anderen Stimme aufgegriffen; auf sechs Takte beschränkt sich die himmlische Eingebung des „et incarnatus est“, die der Tenor wirklich allein vortragen darf, ehe ihr wiederum durch kanonische Einsätze anderer Stimmen ihr monodischer Charakter genommen wird; zehn Takte solistischen Sichauslebens sind der Baßstimme im „agnus dei“ gegönnt, dann tritt wieder streng polyphone Verarbeitung in ihre Rechte. Und wen will es wundernehmen, daß der große Lobpreis des „benedictus“ erst als weit ausgesponnenes Violinsolo erklingt und die Singstimmen ihn dann nur im immer kunstvoller aus der Zwei- und Dreistimmigkeit bis zur Vierstimmigkeit gesteigerten Satz gemeinsam darbringen? Hier ist die musikalisch einmalige Konzeption, als die schon der Quartett-Kanon im „Fidelio“ erschien, in eine echte Sanglichkeit gehüllt wie sonst nie wieder bei Beethoven. Doch der herrlichste Augenblick für die Singstimme in seinem gesamten Vokalwerk ist der eine Solotakt des Soprans am Schlusse des „credo“ mit der ins Überirdische aufsteigenden Achtelinie: wurde je gläubiger und überwältigender „amen“ gesungen?

Der Komponist Julius Weismann

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Am 26. Dezember 1879 wurde Julius Weismann zu Freiburg i. Br. geboren, in eines jener großen weiträumigen Gelehrtenhäuser hinein, die von jeher das Gepräge gaben. Der Vater war der ordentliche Professor der Zoologie August Weismann. Ihm und der Mutter, die er früh verlor, verdankt er Anlage und Begabung zur Musik. In früher Jugend schon wurde er mit dem Klavier vertraut, Harmonielehre wurde getrieben, die ersten Kompositionen versucht. Den Dreizehnjährigen bringt der Vater selbst nach München in die Lehre, doch fand dieser erst im Winter 1899/1900 in Louis Thuille den rechten Mentor. Ein bloßer Nachbeter, ein Angehöriger der „Münchener Schule“ wurde er darum nicht. In den Jahren 1895 und 1896 entstanden gleich sechs wohlgeformte Sonaten. 1899, in den Bergen des Engadin, die er so sehr liebte, gelangen ihm Lieder, die noch im gleichen Jahre bei Schott erschienen. Etwas später, in München, entstanden die acht „Toskanischen Lieder“ op. 3 nach Dichtungen von Gregorovius (Ries und Erler). Da war Weismann bereits ein Eigener geworden. Die Liedsammlungen, die nun folgen, zeigen feinsten

Spürsinn für das Dichterwort, das sich zur Vertonung eignet. So kam Weismann etwa an Martin Greif, dann aber in op. 4 und 5 gleich zu dem Größten und lebenslang Umworbenen: Goethe; daneben waren ihm C. F. Meyer und Eichendorff wohl die liebsten Dichter. Die fünf Eichendorfflieder des op. 43 (Tischer und Jagenberg, 1900) sind der unbestreitbare Höhepunkt innigster Verbindung von Dichtung und Musik.

Nach dem ersten Weltkrieg lag eine Fülle von Werken vor. Neben den etwas melancholischen Liedern von Walter Calé waren Dichtungen aus Rilkes Stundenbuch vertont. Die seltsam schwebenden Tagore-Lieder waren in die farbigere Klangwelt des Klaviertrios eingebettet. Der Liederkreis „Verklärte Liebe“ von Rudolf G. Binding war für Sopran und Kammermusik vertont.

Die Klaviermusik, Weismanns eigenste Domäne, war in ihrem romantischen Bezirk bereichert worden um die meisterlichen „Traumspiele“ und den Zyklus „Aus den Bergen“. Den Gegenpol bilden die strengen Formen: in der Kriegszeit waren vier Präludien und Fugen entstanden, in den Nach-

kriegsjahren folgten Inventionen für Klavier und Duette für 2 Violinen. Ähnlich wie bei Max Reger, vereinigen sich in diesen Werken altmeisterliche Freude an handwerklicher Kunstfertigkeit mit den Möglichkeiten der fein schattierten romantischen Harmonik. Die große konzertierende Partita für 2 Klaviere op. 107 erweist, daß Weismann ähnlich wie Reger nun auch den größeren Klangmöglichkeiten des Spiels zu zwei Klavieren zustrebt.

In anderer Weise wurde ihm (auch darin ist er Reger ähnlich) die Variationenform gerade für die Kammermusik ergiebig: in der Klarinettensonate op. 72, der Bratschen-Sonatine op. 86, der köstlichen Kammermusik für Flöte, Bratsche und Klavier (oder Harfe!) op. 88, endlich den musterhaften Variationen für Oboe und Klavier, denen später noch ein Variationenwerk für Flöte und Klavier folgte.

Seit 1923 trat Weismanns Orchesterschaffen mehr und mehr in den Vordergrund. Es sind, wie bei Pfitzner und Reger, nur kleine symphonische, dafür aber große konzertante Werke. Natürlich zuerst Konzerte für Klavier und Orchester, die Weismann selbst in der musikalischen Öffentlichkeit vortrug, ferner Violin- und Violoncello-Konzerte, solche für Fagott und für Horn und das wegen seiner Besetzung bemerkenswerte Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester. Im symphonischen Bereich treten zwei Schwestersymphonien, eine „giocosa“ und eine „severa“ besonders hervor, endlich 1940 die reife Symphonie B-Dur. Seit der frühen „Tanzfantasie“ hatte Weismann auch Musik für Bühnentanz geschrieben. Von hier aus führte der Weg zur Oper.

Die erste Oper Julius Weismanns war „Schwanenweiß“ auf August Strindbergs tiefsinnige Dichtung. Das Werk hatte großen Erfolg, denn es gibt, zwischen wirklicher Welt und Traumwelt wundersam angesiedelt, der Musik reichste Möglichkeiten. Die Vertonung von Strindbergs „Traumspiel“ ist dagegen mehr, dem Wesen des Traumes entsprechend, eine Suite locker gefügter und ineinandergleitender musikalischer Bilder. In der dritten Strindberg-Vertonung, der „Gespenstersonate“, wird die Doppelgesichtigkeit des Daseins (die im gesprochenen Wort wie eine lähmende Marter wirkt) durch die Musik erst durchschaubar. Darum konnte Weismann auch, gegen Strindberg, seiner Oper einen versöhnenden Schluß geben. Vorangegangen waren die Vertonung von Büchners „Leonce und Lena“ und das überromantische Spiel der „Regina del lago“. Den Abschluß aber bildete 1939 als schärfster Gegensatz zu den genannten Werken die heitere Liedoper „Die pfiffige Magd“ nach dem alten wirkungssicheren Lustspiel des Dänen Holberg. Sie wurde, auch dank des vorzüglichen Textbuches, Weismanns stärkster Erfolg. Seit 1944 litt Weismann an einer schleichenden Krankheit, trotzdem rang er sich in

unablässiger Arbeit ein Spätwerk von erstaunlicher Weite und Größe ab. Wie bei Paul Hindemith der „Ludus tonalis“ das Klavierschaffen überhöht, so bei Julius Weismann der „Fugenbaum“, sein „Wohltemperiertes Klavier“, 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten. Das Liedschaffen, in dem schon 1939 14 Lieder nach eigenen Gedichten als op. 129 gedruckt worden waren, endet mit 11 Liedern nach eigenen Gedichten (op. 155) in höchster Abgeklärtheit. Die Kammermusik wird mit feingefügten Streichquartetten und Streichtrios und anderen Werken nochmals reich bedacht. Das letzte Orchesterwerk ist ein Klavierkonzert d-Moll (mit Streichorchester



Julius Weismann

und Pauke). Das Chorschaffen, das bisher eine Fülle von Werken für unbegleiteten gemischten Männer- und Frauenchor aufwies, dazu solche mit Klavier oder Orchester, wird jetzt bereichert durch den gewaltigen „Wächterruf“ (für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester op. 151). Sein Wissen um Not und Grauen der Zeit ist in den erschütternden Dissonanzen dieses Werkes Gestalt geworden. Er hat, so spüren wir voller Staunen, auch die Zeitwende künstlerisch in sich ausgetragen. Das Werk hellt sich erst auf zu den apokalyptischen Worten des Schlußchors: Die Ewigkeit ist da.

Am 22. Dezember 1950 starb Julius Weismann, vier Tage vor der Vollendung seines 71. Lebensjahres.

Wir gebrauchen den Begriff Interpret, ohne uns vielleicht immer der mannigfaltigen Brechungen bewußt zu sein, die dieser annehmen kann. Es verhält sich mit den Bildern des Interpreten wie allgemein mit der Typologie: Fast alle Erscheinungen existieren in einer bestimmten Zeit nebeneinander, doch ist die hierarchische Ordnung jeweils verschieden. Es dominiert jeweils ein Typ und gibt dem Gesamtbild das Gepräge. Die Bevorzugung eines bestimmten Typus ergibt sich aus der geistigen und sozialen Struktur der Zeit, womit nicht gesagt ist, daß sie nicht auch andere Ausprägungen aufweist und braucht. So scheint die Feststellung, daß sich heute fast sämtliche Möglichkeiten des Interpreten nebeneinander finden lassen, auf Grund der Vielschichtigkeit unseres Musikbildes und -lebens keineswegs auffallend und verwirrend zu sein. Ähnliches hat es zu allen Zeiten gegeben. Nur fragt es sich, welches Bild für uns das charakteristische ist.

Es würde zu weit führen, eine ausgesprochene Typologie des Interpreten zu entwickeln; hier seien als Ausgangspunkte zwei historische Ausprägungen erwähnt, die den Anschluß für die Gegenwartsbetrachtung bieten: Gemeint sind damit der *Vortragende*

tion als etwas Irrationales, Einmaliges und Originales, wie auch keine soziologischen Aspekte und stilistischen Einschränkungen. Der Ausführende des 18. Jahrhunderts ist eingeordnet in eine feste Musiziertradition, ist *primus inter pares*. Hat er doch die aktive Teilnahme der „Kenner“ und „Liebhaber“ zur Seite, die eine Emanzipation gar nicht aufkommen lassen. (Es gehört zu der eben gemachten Feststellung, daß z. B. bei Phil. E. Bach bereits der Begriff der „fremden Einfühlung“ in dieses feste Bild des Ausführenden heringenommen wird, was allerdings erst später zu einer dominanten Konsequenz wird und vorerst nur eine Randerscheinung ist.)

In diesem Bilde des Ausführenden ist die Trennung zwischen Schöpfer und Wiedergebenden noch nicht vollzogen, ebenso wie die Musik noch bei der Darstellung den improvisatorischen Spielraum für den Ausführenden bereit hält. Musikerziehung und Wiedergabe in der Gesellschaft befinden sich noch in Personalunion: der Ausführende ist Pädagoge, der Pädagoge auch Könnler; Kennen und Können sind vereint. Der Künstler-Pädagoge ist der zu „Studio und Gemütsergötzung“ Berufene.

NEUE ASPEKTE IN DER MUSIK

Über dieses Thema sprach der Komponist Hans Werner Henze auf den »Festlichen Tagen Neuer Kammermusik« in Braunschweig.

- Der Vortrag, der inzwischen lebhaft diskutiert worden ist, wird im Januarheft der »NZ für Musik« erstmals im Wortlaut erscheinen.

(oder auch *Ausführende*) des 18. Jahrhunderts und der *Interpret* des ausgehenden 19. Jahrhunderts; beide sind, obwohl sie als prävalente Erscheinungen ihrer Zeit entsprachen, dennoch zeitlos und hatten, wie gesagt, neben sich auch andere Ausprägungen.

Die Kapitel über die Wiedergabe in den Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts sind meist schlicht „Über den Vortrag“ überschrieben; und der dafür Berufene war der „Vortragende“. Wenn man dies in der Sprache des 18. Jahrhunderts nicht nur liest, sondern auch aus der Aneignung des sprachlich-gedanklichen Untergrundes erfüllt, spürt man darin Handwerklichkeit und „Ereignislosigkeit“.

Empfindung, Geschmack und Vortrag sind die drei Komponenten, die Mozart von dem Ausführenden verlangt. Nirgends ein Hinweis auf Besonderes, auf Herausgehobensein, keine Anspielung auf die Intui-

Dagegen sieht der Begriff des *Interpreten*, wie er sich am Ende des 19. Jahrhunderts deutlich herauskristallisiert, bedeutend anders aus, bewirkt durch Veränderungen geistiger und sozialer Art. An Wandlungsfaktoren wären hier zu nennen: Die sich auftuende Kluft zwischen „Liebhaber“ (nun Dilettant heißen) und Professionellem, damit mehr und mehr die Distanz zwischen Werk und Hörer und die so bewirkte Sonderstellung des Interpreten. Der Geniegedanke — nun auch auf den Vermittler übertragen —, die Freude am „Originalen“, „Einmaligen“ jedweder Form und die Empfänglichkeit für das Suggestive, der Übergang vom Überzeugen zum Überreden, der Fortschrittsgedanke, der dem Menschen das Gefühl seiner Selbstmächtigkeit eingibt und ihn berechtigt, das Werk zu usurpieren. Gesellschaftlich gesehen: Die zahlenmäßige Ausweitung des Publikums, das „große Kon-

zert“ und die Verflachung der Rekreation des Gemüts zur Unterhaltung in gesellschaftlicher Form. Der Interpret trägt diesem Rechnung in seiner betonten Originalität, seiner Spezialisierung in der Werkwahl (Liszt: „*Je suis le serviteur du public*“) und Einseitigkeit seiner Wirkungsbreite — dem Podium. Der reisende Solist ist nicht mehr der vom „inneren Anruf“ her handelnde Künstler-Pädagoge, vielleicht noch der im Kursus dozierende Mittelpunkt künstlerischer Autorität. Diesem Bild ist selbst die Pädagogik verpflichtet, und die sogenannte „Klavierseuche“ bekommt daher Nahrung.

Ob Pianist oder Dirigent, der Interpret ist Solist im tiefsten und auch bittersten Wortsinne: *Einsamer*, und es ist nicht verwunderlich, daß dem staunenden Aufblick der Hörerschicht im Grunde die Verachtung des Publikums durch den Künstler parallel geht.

Aus allen — uns heute vielfach fremd erscheinenden — Zügen aber leuchtet dennoch ein Lebensoptimismus und eine Fraglosigkeit hervor, die, dauerhaft oder nicht, eine verlorene Ganzheit widerspiegeln, die zu kopieren in der Gegenwart eine Lüge wäre, die zu verachten als historische Erscheinung aber durchaus nur von Unverständnis der Kongruenz und Bedingtheit des Interpretenbildes mit den geistig-sozialen Strömungen einer Zeit überzeugen würde.

Zwischen Sachlichkeit und Menschlichkeit

Es ist klar, daß die geistigen und gesellschaftlichen Umwälzungen und Erschütterungen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts manche Fragwürdigkeit dieses gewachsenen und dann nach und nach erstarrten Interpretenbildes erkennen ließen und den Beteiligten eine Neuschau förmlich aufzwangen. Der Interpret lebt in der Dreiecksbeziehung zu Werk und Hörer. Fragt man nach dem ersteren und seinem Verhältnis zum Werk der Geschichte und der Gegenwart, so wird die Wandlung deutlich. „Arrogante“ Interpretation, so könnte man die Form der Wiedergabe in der eben beschriebenen Weise bezeichnen, sofern der Leser „arrogare“ richtig versteht = etwas herbeisuchen, mit einem vorgefaßten Willen suchen, etwas finden wollen, was einem vorschwebt.

Ein Blick in die Interpretationsausgaben und Hermeneutiken von damals und eine heutige Urtextausgabe und Werkanalyse sowie etwa die klingenden Vergleiche von früheren, durch die Schallplatte noch erreichbaren Interpretationen mit heutiger „Werktreue“ vermögen die hier gemeinten Veränderungen zu offenbaren, die mit den Schlagworten Sachlichkeit und Objektivität bezeichnet werden. Die Gründe sind bekannt: Gegenschlag zur Überbetonung unkontrollierbarer Interpretationselemente, die größere Bewußtseinsheile, die dem Gefühl opfert, technische Momente wie Präzision und Motorik, ferner Konzentration und Askese, hervorgerufen aus Abneigung jedweder Eloquenz und aus der Verdächtigung eines jeden — persönlichen — Impulses. Die Auswirkungen der Verfügbarkeit von neuen Klangleitbildern und aufführungspraktischem Wissen wirken mit in dem Purifikationsprozeß, der im Extrem eben in jene Sachlichkeit mündet, in die vermeintliche Objektivität, die vielfach in Blutleere und teilnahmsloser Distanz endet.

Die Verfügbarkeit einer kaum noch übersehbaren Literatur der Geschichte in der Gegenwart und der Wunsch nach singulärer Stilreinheit — im Gegensatz zur universellen Gesamstilistik der „arroganten“ In-

terpretation — bergen die Gefahr der intellektuellen Überwucherung in sich. Vergleicht man etwa die heute noch erreichbaren Interpretationen des beginnenden 20. Jahrhunderts (D'Albert, Leschetitzky) mit den heutigen, so fällt besonders die „Gedrängtheit“, die Straffheit der heutigen Wiedergabe auf, was wohl unserem Verhältnis zur Zeit entspricht. Es ist nicht zu bezweifeln, daß eine objektive, rein sachliche Interpretation kaum möglich ist und auch nicht wünschenswert wäre. Aber ebensowenig ist heute noch eine Wiedergabe denkbar — wohl hörbar —, die nicht aus der Kontrolle und der Steuerung der allgemeinen und besonderen Kräfte unserer Zeit und unseres geläuterten Musikbildes lebte. Dagegen aber muß gefordert werden, der Gefahr der Erkältung, der Erstarrung zu entgehen durch Projektion auf das Menschliche schlechthin, indem der Interpret den Schritt aus der historischen Zone in die ontische vollzieht, was gerade im Bereiche der Musik „im unmittelbaren Erlebnis“ stets mitgegeben ist.

Da vermag eine „aktuelle“, das heißt wirkende Interpretation dem gesteigerten Anspruch und der Sehnsucht des heutigen Hörers nach Erschütterung durch ein bis in die Tiefenschichte durchgehendes Erlebnis gerecht zu werden.

Damit sei die Problematik des heutigen Interpreten in seiner Werkbeziehung (die Probleme der neuesten Musik würden eine besondere Behandlung erfordern) angedeutet.

Begabung und Bildung / Aufgabe und Verantwortung

Das führt in diesem Zusammenhang zur Frage der Musikerziehung, im besonderen der Ausbildung des jungen Interpreten. Die handwerkliche Tüchtigkeit allein tut's heute kaum noch; im Gegenteil glauben wir, daß die technischen Probleme heute leichter und ökonomischer gelöst werden können dank der unbewußten Einwirkung des technischen Denkens, das als Prinzip die verschiedensten Zweige unseres heutigen Lebens durchdringt.

Was der Ausbildung heute vordringlich not tut, ist neben der selbstverständlichen musikalisch-handwerklichen Pflege die Entfaltung des Menschen. Für den Pädagogen und Interpreten (im weitesten Sinne) heißt dies: Vorbild zu sein „auf dem Wege“, nicht „fertig“ im Sinne erstarter Prinzipien, Persönlichkeit von integraler Überlegenheit und Ethik. Dabei dürfte jedem Künstler-Pädagogen aus Erfahrung bekannt sein, daß „amtsgebende“ und „nimbusumwölkte“ Autorität bei unserer bewußtseinsheilen Jugend heute völlig versagt, sie dagegen ein feines Gespür für Gebundenheit, Wert und Selbstlosigkeit hat. Ob diese Verantwortung überall im gleichen Maße erkannt wird, ist schwer definitiv zu sagen. Noch immer blüht zum Beispiel der Ferienkurs, der Interpretationskurs, der, recht verstanden, wohl Überhöhung sein kann, doch meist die stille Arbeit und das Wachstum im ursprünglichen Sinne überfremdet.

Wir stehen in der Entscheidung: Der Interpret sollte zugleich wieder der erste Musikerzieher sein und eine verantwortungsvolle Tätigkeit im Dienste der Zukunft nicht als bloße zweitrangige Koppelung mit seiner „primären“ Aufgabe sehen. Die Verbindung „Studio und Gemütsergötzung“, das heißt „Lehre und Spiel“, ist nicht nur ein von Bach überliefertes historisches Postulat, sondern erfordert heute mehr denn je lebendige Verwirklichung.

Beziehung zum Hörer

Nach diesem kleinen Seitenblick auf die zentrale Frage in der Ausbildung des künftigen Musikers soll nun die zweite Beziehung des Interpreten, die zu seinem Hörer, des näheren betrachtet werden. Man vergißt zu leicht, daß diese Beziehung genau so wichtig ist wie die erste, die Werkeinstellung. Gegen die Unterschätzung des Publikums kann gar nicht entschieden genug Stellung genommen werden. Gewiß ist der Kreis der „Kenner und Liebhaber“ heute relativ kleiner, jedenfalls weniger dicht als zu früheren Zeiten, doch darf man im allgemeinen noch sagen, daß auch das weniger geschulte Publikum oft einen erstaunlichen Instinkt für Qualität hat. Wenn daher der Hörer bei der Betrachtung der Interpretationsform miteinbezogen wird, dann aus der Tatsache heraus, daß es neben der „Anpassung des Hörers an ein Werk“, die eigentliche Aufgabe der Interpretation ist („verstehen bedeutet gleich werden“), auch eine zulässige und gar notwendige „Anpassung des Werkes an den Hörer“ gibt, die als eine Art „Stufeninterpretation“ gewertet werden kann.

Die Zulässigkeit einer solchen wird oft bestritten, meist aber aus Unkenntnis des mitschaffenden Einflusses durch das Publikum, der zum großen Teil selbst dem Künstler unbewußt bleibt. Daher ist es kaum verständlich, wenn sich bestimmte Klangbilder beliebig oft vor verschiedenen Auditorien genauestens wiederfinden lassen. Es ist nicht möglich, die verschiedenen Vorbelastungen, die ein Ausführer sehr schnell empfindet, außer acht zu lassen, ohne Gefahr zu laufen, einer reinen Egozentrik zu verfallen, die am Hörer vorbeispielt. Wer den Hörer nicht zur passiven Assistenz verurteilen will, muß eine wesentliche Aufgabe darin sehen, an dem Punkte anzusetzen, an dem diese und nur diese Hörschaft sich in diesem Augenblick befindet.

Es ist bedauerlich, daß im Konzertsaal die Quantität des Dargebotenen der Intensität in keiner Weise entspricht. Der Interpret sieht sich so vielfach gezwungen, seine Interpretation und seine Programme sozusagen abzuschließen, als unveränderlich gleichsam zu „verkaufen“. So wird aus dem Interpreten, in dem notwendigerweise stets ein Erzieher stecken sollte, der Artist, und die Begegnung wird zum Anlaß von Mißverständnis, befremdendem Anstaunen oder pseudo-enthusiastischer Zustimmung. Wenn hier von der Anpassung der Interpretation und des Programms an den Hörer gesprochen wird, so sei damit beileibe kein Freibrief für Werkverzerrung und Anwendung billiger Mittel gegeben. Im wesentlichen wird es sich dabei einmal um Unterstreichungen und Relationen der Interpretationselemente handeln, einer zulässigen Perspektive, die der gegenwärtigen Aufnahmefähigkeit entgegenkommt und im Rahmen der jedem Werk innewohnenden Variationsbreite bleibt, und zum andern in der sinnvollen Wahl. Das gilt ebenfalls von den neuesten Werken, die angeblich den Interpreten ausschalten, bei denen man von „Krisis des Interpretentums“ spricht. Der darin Erfahrene weiß sehr genau, daß bei aller Wahrung höchster Disziplin etwa im Werk A. v. Weberns dieser Spielraum möglich ist, sofern er proportioniert ist in dem eben angedeuteten Sinne der Perspektivität.

Der Interpret sollte sich auf die Mitarbeit des Publikums besinnen. Dies verlangt nichts weiter als offen zu sein für die Schwingungen, die man rational nicht fassen kann, die auf fertige Spielregeln verzichten und

einen Improvisationsraum offenhalten, ohne den die vollendete Wiedergabe nur „perfekt“, das heißt fertig und ausschließlich ist. Das setzt geistige Regsamkeit und Phantasie voraus, vor allem aber liebevolle Hinwendung zu jeder Begegnung mit dem Hörer.

Der Interpret auf neuen Wegen

Das Konzert in der überkommenen Form ist keineswegs, wie oft behauptet wird, tot; vielleicht entbehrt das freie Angebot eines Liederabends oder der vielen Reisekonzerte wenigstens in den mittleren Städten eigentlich der Motive. Von einem Überflüssigsein des Konzerts durch Rundfunk und mechanische Wiedergabe kann überhaupt keine Rede sein, da hier der persönliche Kontakt, das Fluidum fehlt. Wohl sind durch diese Mittel die Informationsbasis und die Werkkriterien bedeutend gestiegen, so daß es eine „naive“ ortsgebundene und begrenzte Musikkpflege immer schwerer hat. Damit steigt aber auch der Wert des persönlichen Tuns und legt die oben bereits erwähnte Notwendigkeit persönlichkeitsbedingter Einwirkung und Formung nahe. Über die standardmäßigen Gepflogenheiten hinaus finden sich heute noch ungenutzte Reserven, die zu erschließen sind.

Volkshochschulen, Bildungswerke, Kreisjugendringe, Schulen im weitesten Sinne bilden ein gutorganisiertes Netz einer neuen musikpädagogischen Bildungsarbeit, sofern der Interpret sich herabläßt, sich einem solchen Kreis in der adäquaten Form zu stellen.

Die „Müdigkeit der Guten“ — und das sei kein Vorwurf — leuchtet aus einer Begebenheit hervor, die erschütternd und aufrufend zugleich ist: Während einer Tagung von Dozenten des Ruhrbergbaus ergab es sich, daß die Beteiligten dem Referenten — in diesem Falle dem Verfasser — nahelegten, ihrer Arbeit doch weitere Persönlichkeiten zu vermitteln, die sich in diesen aufgeschlossenen Zellen musikalischer Bildungsarbeit zur Verfügung stellten. Eine Umfrage ergab, daß keiner bereit war. Diese Begebenheit legt den Vergleich mit der biblischen Erzählung von dem Gastmahl, zu dem keiner der Geladenen erschien, sehr nahe. Es fragt sich, ob es eine Rangordnung gibt, die es einem berufenen Interpreten gestattet, einen solchen Anruf nicht zu beachten. Es fragt sich, ob wir es uns erlauben können, nur horizontal zu leben, in einer uns überkommenen Form, oder ob es nicht vielmehr darum geht, vertikal den Raum der künstlerischen „Mitteilung“ zu durchmessen.

Serviteur du public

Aus all diesen Erfahrungen und Gedanken eines Interpreten, der sich bemüht, geistig und praktisch die so weit auseinanderklaffenden Teile unseres Musiklebens nach seinen Kräften in Ton und Wort zusammenzuschauen und zu klären, möchte nur so viel hervorgegangen sein, daß Anruf und Auftrag eines Interpreten heute nicht „fraglos“ sind, sondern Verantwortungen, Antworten auf unsere geistigen und sozialen Notwendigkeiten, daß die Universitas künstlerischer Auseinandersetzung und menschlicher Beziehung Anfang und Ende dieser Aufgabe sind.

Es scheint für die Gegenwart mit all ihren „Verfügbarkeiten“ auch für den Interpreten das oberste Gesetz zu sein, den Menschen im Menschen wachzuhalten. Dafür lohnt eine stetige Revision und Prüfung seines Werk- und Hörerbildes, dafür lohnt die Mühe, sich den verschiedenen Formen der Begegnung unterzuordnen und in diesem Sinne *serviteur du public* zu sein.

DAS MUSIKLEBEN

Aspekte der Neuen Musik

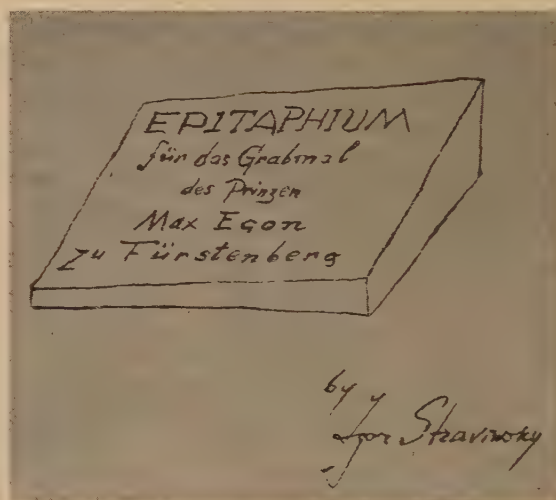
ERNST THOMAS

Musiktage in Donaueschingen und Braunschweig

Zu Beginn eines jeden der drei Konzerte, die in diesem Jahr die Donaueschinger Musiktage repräsentierten, erklang Musik zum Gedächtnis des im April gestorbenen Prinzen Max Egon zu Fürstenberg. Nach den Darbietungen erhob sich das Publikum, um in einem Augenblick schweigenden Gedenkens einen Mann zu ehren, der als Anreger, Mäzen und Protektor dem Donaueschingen der Neuen Musik in der Nachkriegszeit zu einem neuen Dasein verholfen hat. Igor Strawinsky, Wolfgang Fortner und Pierre Boulez, jeder in persönlicher Weise Donaueschingen und seinem Fest verbunden, sind die Komponisten der Gedächtnisstücke. Strawinsky schrieb ein kurzes Epitaph, einen zwölftönigen Aphorismus, sieben Takte mit sieben Abwandlungen einer Zwölftonreihe, gemessen und „cantabile“ vorzutragen von Harfe, Flöte und Klarinette — wohl auch eine Reminiszenz daran, daß das fürstliche Schloß der Ort war, der Strawinskys Begegnung mit einer neuen Kompositionsreihe besiegelte. Fortner knüpfte an seine 1957 in Donaueschingen uraufgeführten „Impromptus für Orchester“ an, indem er zwei aus dem gleichen Tonmaterial geschaffene Stücke zusammenfügte: ein bereits früher entstandenes Prélude und eine Elegie für Sopran über Hölderlins Fragment „Die Linien des Lebens sind verschieden...“, Zeugnisse für Fortners exquisiten Formsinn und immer individueller geprägten Vokalstil. Boulez legte seinem „Tombeau“ den Mallarmé-Vers „Der Tod, obzwar verleumdet, ist nur ein wenig tiefer Bach“ zugrunde; kurzes Sopran-Zitat, umschlossen von einer Struktur instrumentaler Klänge, die sich nach und nach verfestigt und wieder löst: imaginärer Trauerzug.

Strawinsky, Fortner, Boulez — drei Generationen Neuer Musik. Doch nicht nur durch einen Rückblick, den Dankspflicht gebietet, stand Donaueschingen in diesem Jahr im Zeichen eines geschichtlichen Aspektes. Die Historie wurde bemüht, mußte bemüht werden, um der Neuen Musik ein wissenschaftliches Fundament zu sichern, das ihr von wissenschaftlicher Seite entzogen zu werden drohte. Leo Schrade, der Basler Ordinarius für Musikwissenschaft, hielt eine öffentliche Vorlesung über den „Diabolus in musica“, über das Intervall des Tritonus, das die Theoretiker des diatonischen Systems mit einem Verbot belegt

haben. Gestützt auf eine profunde Kenntnis mittelalterlicher Musikpraxis und Musiktheorie, ging Professor Schrade dem Ursprung dieses Verbotes nach und erläuterte es als Folgeerscheinung einer rein rationalen Konstruktion der diatonischen Skala, der sich die Musizierpraxis bis ins 15. Jahrhundert widersetzt hat. Wird das diatonische System solchermaßen als rein theoretisches System erkannt, ist die Phrase von seiner „Naturgegebenheit“ ebenso zu Fall gebracht wie das Verbot des angeblich „naturwidrigen Tritonus“. Diese Klar-



Epitaphium von Igor Strawinsky

stellung von hoher wissenschaftlicher Warte war notwendig, nachdem sich die Widersacher der Neuen Musik auf „Naturgegebenheiten“ und „göttliche Ordnungen“ berufen möchten und dabei gar nicht merken, daß sie in Systemen befangen sind, wo sie doch selbst so blindwütig neue theoretische Systeme — Schrade nannte das „Errechenbare“, das „Intellektuelle“ der Neuen Musik, den neuen Diabolus — angehen. Eine Vollständigkeit der historischen und gegenwärtigen Aspekte konnte in einer einstündigen Vorlesung nicht erwartet werden. Wesentlich war, daß der Standort des Wissenschaftlers wieder genau umrissen wurde: Nicht der Historiker und nicht der Kritiker, nur der Komponist gibt die Antwort auf die Frage: Wie soll es weitergehen?; dem Komponisten muß

das Recht zur Intoleranz vorbehalten bleiben. Schrades Ausführungen konnten gar nicht anders verstanden werden denn als notwendige Korrektur des von dem Deutschen Musikrat herausgegebenen Vortrags Friedrich Blumes „Was ist Musik?“, und folglich stünde es dem Deutschen Musikrat gut an, sich ebenso rasch um die Veröffentlichung der Vorlesung Leo Schrades zu bemühen wie seinerzeit um den ominösen Vortrag Blumes.

Dem neuen Diabolus, dem „Errechenbaren“, nachzuspüren, gab gleich das erste Konzert Gelegenheit; es brachte ausschließlich Werke von Anton Webern: die Gesangszyklen für Sopran op. 14, 15, 16 und 18, das Quartett op. 22, das Konzert op. 24 und die Klaviervariationen op. 27. Der Akzent dieser Werksauswahl lag auf Weberns mittlerer Schaffensperiode, die den unmerklichen Übergang von harmonisch freier Kontrapunktik zur Reihenkombination einschließt. Vielleicht war Webern als Komponist nie größer als in dieser Übergangszeit, eben da er frei war von „Systemen“ und sich ihm — wie er selbst gestand — das Gesetz im kompositorischen Einfall stellte. Nachdem man sich über den „Wegweiser“ Webern ausreichend gestritten hat, hat man mehr Zeit, den Komponisten Webern aufzusuchen; eine Kollektion seiner Werke, wie sie hier geboten wurde — vergleichbar einer musikalischen Documenta —, erleichtert das Verfolgen und Bestätigenlassen gewisser Symptome, beispielsweise einer vielleicht weit stärkeren Abhängigkeit Weberns vom Wort — eine Analyse seines soeben erschienenen Schriftwechsels mit der Dichterin Hildegard Jone könnte dies klären helfen — und der damit verbundenen genauen „Einstellung“ der Singstimme, die den primär gesanglichen Einfall voraussetzt und die so oft behauptete primär instrumentale Konzeption seiner Musik in Frage stellt.

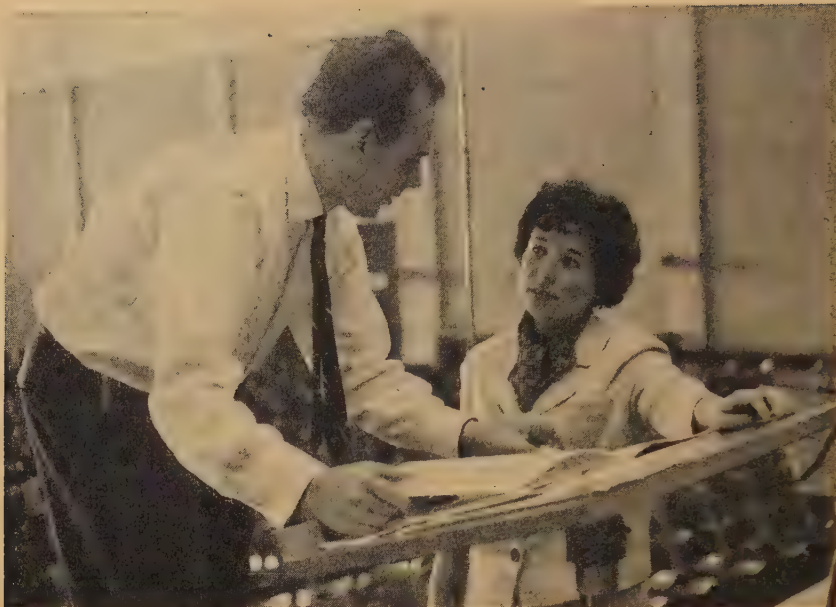
Auch dies ist ein geschichtlicher Aspekt, ergiebiger für die Neue Musik als manches, was in den beiden anderen Konzerten folgte. Deren bedeutsamstes Ereignis war die deutsche Erstaufführung des „Allelujah II“ von Luciano Berio, der in Italien neben Luigi Nono zu den führenden Köpfen der Avantgarde gehört. Ähnlich wie bei dem vor zwei Jahren im Westdeutschen Rundfunk uraufgeführten „Allelujah I“ — in beiden Fällen handelt es sich um reine Instrumentalkompositionen — ist das Orchester in korrespondierende Gruppen aufgeteilt, deren vier auf dem Podium und eine auf der Empore im Rücken des Publikums aufgestellt waren. Aber ungleich eindringlicher ist hier das klangliche Resultat; die akustische Verwandlung der Musik und des Hörprozesses ist so fortgeschritten, daß musikalischer Raum erfahren wird und dem hohen Anspruch nutzt, den das Thema stellt. Die Intensität der Wirkung, die vor allem eine dynamisch sehr bewußt gelenkte Korrespondenz



Sven Erik Bäck

der Streicher und Bläser ausübt, wird allenfalls dadurch vorübergehend herabgesetzt, daß sich im Zuge der seriellen Technik stereotype Formeln und Figurationen herausgebildet haben. Auch hier also taucht das Problem des „Systems“ auf, das ganz unabhängig von der Generationsfrage existiert; auf das weitere Programm bezogen, könnte man auch sagen, daß es nun genügend ältere Petrassis und jüngere Amys gibt. (Musik aus mehreren Klangquellen scheint im übrigen die Gemüter zu erregen: nach dem Werk Berios wie den hier wieder aufgeführten, da um einen dritten Teil vermehrten „Rimes“ von Henri Pousseur spaltete sich das Publikum in Klatschende und Pfeifende.)

Zur Programmidee Heinrich Strobels gehört seit eh und je, daß die heitere Maske im ernstesten Spiel nicht fehle. Der Schwede Sven Erik Bäck schrieb „A game around a game“, ein „Spiel“ mit Tonreihen, Zahlwerten und Klangfarben, gespielt zwischen drei Instrumentengruppen — Streichern, Tasteninstrumenten und Schlagzeug — und so bequem anzuhören, als sei die Neue Musik nun wirklich ein Spiel geworden — nicht etwa eine Spielerei, denn soviel Niveau wahrt Bäck, und sein Stück mag vielleicht nur in der Ungeduld musikfestlicher Erwartungen etwas lang gewirkt haben. Włodzimierz Kotowski vertrat — wie kürz-



Hilmar Schatz und
Eva Maria Rogner
bei der Probe

lich in Darmstadt — Polens Neue Musik, nicht ganz mit dem gleichen Erfolg, denn seine „Kammermusik“ wirkt wie eine Art Studie, ein Sichfreischreiben für die spätere „Musique en relief“. Roman Haubenstock-Ramati hat sein vor einem Jahr geschriebenes „Ständchen“ zu einer „Petite Musique de Nuit“ erweitert: à la Boulez getönte Improvisationen, deren Regelmäßigkeit vom Klang verschluckt wird.

Nunmehr im zehnten Jahr trug das Orchester des Südwestfunks die Hauptlast der Donaueschinger Musiktage; auf seinen verdienstvollen ständigen Leiter mußte es in diesem Jubiläumsjahr verzichten, da Hans Rosbaud noch nicht von einer schweren Erkrankung genesen ist. Hilmar Schatz, Dirigent und Lektor am Südwestfunk, leitete das Webern-Konzert: mit einer Sensibilität und Konzentration, die entschieden mehr als nur einen Befähigungsnachweis erbrachten. Pierre Boulez übernahm zu dem zweiten Konzert, das er mit seinem vortrefflichen Pariser Ensemble „Domaine musical“ bestritt, die Direktion des Orchesterkonzertes: als Dirigent so leidenschaftlich und von präziser Darstellung besessen wie als Komponist. Schönbergs Suite op. 29, Varèses „Intégrales“, Bartóks „Wunderbarer Mandarin“, Fixpunkte des Programms, erstanden als vehemente Reflexionen eines die musikalische Gegenwart formenden Geistes. Dazu zwei prädestinierte Solisten Neuer Musik: die Sopranistin Eva Maria Rogner und die Pianistin Maria Bergmann. Das interpretative Niveau war wie stets in Donaueschingen hoch.

Zwei Ereignisse seien noch erwähnt, von denen das eine Geschichte ist, das andere kaum Geschichte machen dürfte: Max Rieple, der Präsident der „Gesellschaft der Musikfreunde“, veröffentlichte zu diesem Fest — unter Mitarbeit von Josef

die dubiosen Versuche einer neuen Notation musikalischer Kalküle und einer Verbindung zur „Gebrauchsgraphik“ zeigte.

*

Es gehört zu den Zeichen unserer Zeit, daß sich der schöpferische Musiker programmatisch äußert: nicht nur über den Inhalt oder die Absicht eines spezifischen Werkes, sondern, um den Prozeß seiner Verfertigung zu erläutern. Der Akzent, der damit dem Handwerklichen gegeben und gegönnt wird, mag im Emotionalen immer noch von den Gegenreaktionen herrühren, die neblsüchtige Vertreter „romantischer“ Inspirationsvorstellungen ausgelöst haben; rechtfertigen läßt er sich aus der eben doch besonderen Situation der musikalischen Gegenwart, die mit dem Zweifel an der Gültigkeit des überkommenen musikalischen Materials zugleich die Aufgabe gestellt sah, neue Materialordnungen zu finden. Die Braunschweiger Festlichen Tage Neuer Kammermusik waren das Forum, das sich der Komponist Hans Werner Henze erwählt hatte, über neue Aspekte in der Musik zu sprechen und kräftig das Feuer zu schüren, das sich seit geraumer Zeit an den Meinungsverschiedenheiten innerhalb der „Avantgarde“ entzündet hat.

Pikant wird die Sache dadurch, daß gerade Henze es war, der als erster aus jener Avantgarde (Komponistenjahrgänge etwa ab 1918) ausbrach, die nach dem Krieg nahezu einmütig sich dem Phänomen des Schönbergschen Zwölftonprinzips hingegen und daran weitergearbeitet hatte. Henze zog sich nach Neapel zurück, schrieb dort seine große Oper „König Hirsch“ und proklamierte für sich die Freiheit vom Zwang jedweder Kompositionsmethode. Seine Kollegen sahen es mit Mißvergnügen, eingedenk Henzes großer kompositorischer Potenz, und taten den Abtrünnigen in Acht und Bann. Die Einigkeit war freilich nur vorübergehend herge-

stellt. Denn immer mehr junge Komponisten empfanden die Prinzipien, die ihnen zuerst einen Halt versprochen hatten, als störend: sie kamen dem Zufallsergebnis innerhalb strenger konstruktiver Arbeit auf die Spur und brachten die Möglichkeiten improvisierender Interpretation damit in Verbindung. Jüngst hat nun dagegen wieder der Italiener Luigi Nono, somit Abtrünniger Nr. 2, protestiert und auf klaren Entscheidungen gegenüber dem kompositorischen Material bestanden, worin er das wahre Wesen der Freiheit erblickt. Der Begriff „Freiheit“ wird also von allen Seiten okkupiert und strapaziert.

Henze, bedeutend in der Vertonung des Wortes — er hat soeben seine Kleist-Oper „Prinz von Homburg“ vollendet —, attackiert die Verfahrensweise, um einer neuen Werkeinheit willen das Wort zu zerfasern, zu verfremden: das surrealistische Resultat scheint ihm nur tauglich, unschuldige paranoide Schauer auszulösen, und obendrein verderblich, weil es Assoziationen außermusikalischer Art hervorruft, die doch gerade vermieden werden sollen. Eine Psychologie der Musik stellt er kategorisch in Abrede. Die Musik besteht für ihn aus Spannungen, die nur in ihr selbst entstehen: durch Tonfolgen und Rhythmen. Henze attackiert jede „Modernität“: Ist die jüngste Improvisation wirklich Befreiung oder nur Simplifizierung? Er leugnet nicht die tragenden Ideen der Zwölftonschule, aber er will verhindern, daß sie sanktioniert werden und als lastendes theoretisches System die lebendige Kreation überwuchern. Er lächelt über Parolen, Manifeste, Schulen; er verspottet die simplen Tornamente. Er rüttelt an den Pfeilern der jüngsten Tradition, um sich nachdrücklich zur großen Tradition einer europäischen „Zeichenwelt“ zu bekennen. Er will die Symbole umgedacht wissen, denn er glaubt, daß die Töne des traditionellen Tonsystems noch nicht ausgedient haben, keiner Erweiterung bedürfen. Der zwölftönige Akkord bedeutet ihm nicht Ende der traditionellen Musik, sondern nur einen geringfügigen historischen Punkt. Er warnt vor der übermäßigen Anwendung der spannungsreichsten Intervalle (der herkömmlichen Dissonanzen), denn das Mittel erschöpfe sich schneller als die Form. (Aber hat nicht gerade die Musikgeschichte gelehrt, daß sich die Auffassungen

von der Dissonanz wandeln, und gibt es nicht das fatale Sprichwort vom neuen Wein in alten Schläuchen?) Henze hat den Wunderglauben des naiv (?) Schaffenden: in gleichem Maße, in dem der Künstler seine historische Belastung zu erkennen vermöge, schwinde diese dahin.

Nomina erant odiosa: Henze hat zurückgeschlagen gegen alle, die ihn der Regression, der falschen Romantik, der Erfolgssüchtigkeit verdächtigt haben könnten. Es ging um den Weg, den allemal der produktive Musiker zu bestimmen hat, um die Möglichkeiten neuer Qualität, nicht um die Qualität einzelner Werke. Sie gibt es hüben und drüben, wie hüben und drüben Klischeeware. An Einwänden der Gegenseite dürfte es bald nicht fehlen, besonders auch darum nicht, weil sich Extreme zu berühren pflegen und sich manche ideelle Forderungen decken. An Henzes Drei Dithyramben für Kammerorchester und seiner „Kammermusik 1958“ die in Braunschweig erklangen und hier bereits gewürdigt wurden, läßt sich für und gegen den Komponisten argumentieren, beides nicht zum Nachteil seiner Musik. Und bezeichnenderweise ist es ebenso bei den uraufgeführten Capriccios für Klavier des Henze-Schülers Giulio di Majo, chopinhafte sensiblen Impressionen. Also ist die Synthese nicht ferner als bei dem so gern zitierten Paar: Schönberg — später Strawinsky.

Wo solchen Werken ein Forum geboten, wo das Publikum mit wirklich Neuem konfrontiert wird, sind die Initiatoren auf löblichem Weg. Im elften Jahr nun schon veranstaltet Braunschweig im November sein Kammermusikfest, und von Beginn an stand es unter der künstlerischen und musikalischen Leitung von Heinz Zeebe, der sich hier neben der Last eines staatstheaterlichen Repertoire-Betriebes den Mühen einer Einstudierung Neuer Musik unterzieht. Sein Programm ging von der gemäßigten Moderne aus, von Bohuslav Martinu, dessen letztes, eigens für Braunschweig kompo-



Karl Amadeus Hartmann
und der UE-Direktor
Alfred Kalmus

niertes Werk uraufgeführt wurde: „Fêtes nocturnes“, heitere Serenadenmusik mit souveräner Verarbeitung folkloristischen Elements für Streichtrio, Klarinette, Harfe und Klavier, dessen Ton Klaus Hashagen mit einer Duo-Musik für Klarinette und Harfe „in memoriam Bohuslav Martinu“ gefällig aufnahm. Es brachte ebenfalls als Uraufführung die lebhaft akklamierte „Rhapsodie à sept“ von André Jolivet, in der der Komponist den beschwörenden Ausdruck seiner früheren „Incantations“ instrumental virtuos in ein verbindliches, jazzinspiertes Klanggewand hüllt, und zeigte Frankreichs jüngste seltsame Mystik noch am Beispiel Messiaens, an zwei Stücken aus den „Vingt Regards“.

Schließlich aber dürfte es einem Werk zum Durchbruch in das große Konzertrepertoire verholfen haben, das vor zwanzig Jahren konzipiert und nun in neuer Revidierung uraufgeführt wurde: dem viersätzigen Concerto funebre für Violine und Streichorchester von Karl Amadeus Hartmann,

Musik, die, wie stets bei Hartmann, Bekenntnis in der Zeit ist: Trauer und aufbäumender Trotz gegen das Verbrechen des zweiten Weltkrieges, getragen von dem unpathetischen Expressivo, das Hartmanns langsame Sätze erfüllt, und der nicht minder unkonventionellen Bewältigung der Konzertallegroform. Im Gedächtnisjahr Spohrs war Karl Amadeus Hartmann der Träger des von der Stadt Braunschweig für Komponisten Neuer Musik gestifteten Ludwig-Spohr-Preises, der ihm zum Abschluß des Festes feierlich überreicht wurde.

Es sind noch Heinz Zeebes, des stets auf klare Darstellung bedachten Dirigenten, Helfer zu nennen: bei Henze der unfehlbare Tenor Helmut Krebs und der vortreffliche Gitarrist Siegfried Behrend, bei Hartmann der hochbegabte, aber hier tonlich etwas schwülstige Wolfgang Marschner, das Ben-thien-Quartett, der Pianist Alexander Kaul und nicht zuletzt die qualifizierten Musiker des Braunschweigischen Staatsorchesters.

»Tristan« ohne Denkmalsschutz

ERWIN KROLL

Wieland Wagners Westberliner Inszenierung

Wolfgang und Wieland, die Wagner-Enkel, haben beide in Bayreuth „Tristan“ inszeniert und dabei teils Zustimmung, teils Ablehnung erfahren. Nun verwertete Wieland seine Bayreuther Erfahrungen in West-Berlins Städtischem Opernhaus, wo die Raumverhältnisse allerdings völlig anders sind, und kam zu Lösungen, die in mancher Hinsicht überzeugten, andererseits aber auch Zweifel weckten. Richard Wagner hat genaue Anweisungen für Szenengestaltung und Spiel seiner Werke gegeben. Das ist nunmehr hundert Jahre her. Inzwischen rückte „Tristan und Isolde“ in den Rang eines überzeitlichen Kunstwerkes auf. Was bei Shakespeares Dramen, Mozarts Opern, Goethes „Faust“ längst angebracht sei, müsse also auch für Richard Wagner gelten: der Anspruch der Nachgeborenen auf einen zeitgemäßen Aufführungsstil, der sich frei zu machen habe von jeder mißverstandenen Werktreue: so meint Wieland Wagner und wirbt für eine „mit modernen choreographischen Mitteln und Erkenntnissen arbeitende, den Sänger schauspielerischen Gesetzen unterwerfende Regie, die die Möglichkeiten der Beleuchtung als dramaturgisches Kunstmittel einsetzt und die Stilelemente der zeitgenössischen Kunst — visionäre Zeichen, geometrische Abstraktionen, Symbolfarben und -formen — zur Raumgestaltung benutzt“. Das Werk des Großvaters erscheint ihm als ein gewaltiges, zeitloses Liebesmysterium, von dessen

Hauptpersonen im Spiel auf der Bühne alles Ablenkende ferngehalten werden müsse.

Man sieht also kaum noch Schiff und Meer, Steuerruder und Frauenzelt, von Matrosen keine Spur. Es gibt keinen Garten, in welchem Isolde nächtlicherweile den Geliebten erwartet. Sie löscht auch keine Fackel, sondern ein merkwürdig glitzerndes, künstliches Gebilde. Man sieht kein verfallenes Schloß am Meer, in dessen Hof Tristan stirbt. Im nackten Bühnenraum, wo Bank und Stuhl sich gleichsam entschuldigen, daß sie noch vorhanden sind, steht oder sitzt, mehr oder weniger hell angestrahlt, das Liebespaar und singt. Seine Gesten, auf ein Mindestmaß beschränkt, sind meist statuarisch und lassen das zauberisch Sprechende der Wagnerschen Musik außer acht. Statt auf einem Krankenbett liegt Tristan im letzten Akt auf dem Boden. Jedweder Naturalismus ist, als der Verdeutlichung des Seelendramas abträglich, verbannt, jedwedes Stimmung schaffende Element ausgeschaltet. Brangäne und Kurwenal werden als Randfiguren vom Mittelpunkt, den immer das Liebespaar bildet, nach Möglichkeit ferngehalten. Wieland Wagner hat auch glückliche Einfälle: die strenge Farbensinfonie des ganz auf Schwarz, Grau und Braun gestellten ersten Aktes; die prachtvoll stilisierten Gewänder der Handelnden, die gelungene Endgruppierung der Personen am Schluß des zweiten Aktes, wo vorher ein nach

Chagalls Art geprägtes Mondgebilde aus Nebeln hervorgetreten war. Auch läßt sich nicht leugnen, daß durch die Vereinfachung von Spiel und Szene, die das von der Todessehnsucht lebende Seelendrama erfährt, an einigen Stellen großartig bannende, den Ursinn des Ganzen erhellende Wirkungen erzielt werden.

Aber Wieland ist, um seine eigenen Worte anzuführen, von dem „Gang zu den Müttern, als zum Ursprung des Werkes“ mit allzu viel Gedankenballast zurückgekehrt. Der schauende Hörer stutzt, wenn Tristan und Isolde sich nach dem Genuß des unheilvollen Trankes entgegen Wagners Vorschriften sofort in die Arme stürzen und wenn Isolde am Schluß den „Liebestod“ (wieder gegen die Vorschrift) nicht stirbt, sondern verklärt und hochragend im Raume stehenbleibt. Gewiß erklärt sich das aus der besonderen Auffassung, die Wieland von diesem Liebesmysterium hat. Aber das Besondere erschließt sich uns nicht unmittelbar. Es wirkt abstrakt, wir müssen es nachdenkend zu ergründen versuchen. Wo hört, so fragt man sich, die echte Werktreue auf, wo fängt die falsche an? Birgt nicht auch Wagners „Tristan“-Musik

Reste eines Makartismus, der aber doch einer überwältigenden Wirkung genausowenig im Wege steht, wie es eine Inszenierung tun würde, die bei aller zeitgemäßen Betonung des Wesentlichen der Illusion auf der Bühne (auch was die Beleuchtung angeht) doch mehr Raum läßt, als es Wieland Wagner heute will. Er ist kein Snob, sondern eher ein nachdenklicher, grübelnder Szeniker und wird wahrscheinlich nach einigen Jahren von einem neuen „Gang zu den Müttern“ anders, will sagen, weniger gedankenbelastet, weniger dem Abstrakten ausgeliefert zurückkehren, als es diesmal geschah.

Die Westberliner Aufführung des „Tristan“ sprach für den hohen Leistungsstand der Künstler der Städtischen Oper. Als musikalischer Leiter traf sich Karl Böhm mit Wieland Wagner in dessen Bestreben, „Wagner nicht mehr exhibitionistisch, langsam, schwer und mit blechgepanzierter Schwulstigkeit zu zelebrieren“. Ein Genuß, zu erleben, wie willig das Orchester seinem geschmeidigen Dirigieren folgte und wie sicher er die Solisten, voran Martha Mödl und Hans Beirer, führte.

Bergs »Wozzeck« im Mainzer Repertoire

G. A. TRUMPF

Als vor einem Menschenalter Alban Bergs „Wozzeck“ in Berlin uraufgeführt werden sollte, gab es viele Stimmen, die dieses Werk wie jüngst Schönbergs „Moses und Aron“ oder früher Beethovens „Fidelio“ und Wagners „Tristan und Isolde“ für unaufführbar hielten. Selbst die zwölf Jahre einer Kunstdiktatur konnten den Siegeszug dieser Oper nicht aufhalten, sie zählt heute zum Repertoire verantwortungsbewußter Theater. Nach Mannheim, Heidelberg und Darmstadt kam nun „Wozzeck“ auch in Mainz heraus, zum ersten Male, da die für 1934 vorgesehene Premiere verhindert wurde. Zwar gab es auch jetzt in Mainz noch einige Gegenströmungen. Sie verstummten jedoch angesichts dieser sehr ausgewogenen, imponierenden Aufführung. Werk und Wiedergabe errangen einen eindeutigen Sieg, der über die Reichweite dieser Bühne hinauswirkt.

Die Mainzer Interpretation zeichnet sich durch außerordentliche Konzentriertheit aus, die in einem behutsamen Realismus über Berg hinaus auch Bühnener gerecht wird. Sie macht das Wort in der Musik transparent. Die Aufführung ist in der für mittlere Bühnen vorgesehenen (kleineren) Orchesterfassung so in allen Teilen durchgearbeitet und ausgefeilt, daß mit der ungewöhnlich präzisen und sorgfältigen Wortbehandlung durch die Sänger und der Plastik der instrumentalen Realisation das

Drama der „armen Leut“ jenseits allen konventionellen „schönen Scheins“ den Hörer unmittelbar ergreift, ihn bis zum letzten Ton gefesselt hält.

Diese stets wirksame Spannung ist bedingt durch das Zusammenwirken des Schauspielregisseurs Horst Alexander Stelter, der für diese Inszenierung aus Pforzheim an die Stätte seiner früheren Tätigkeit zurückkehrte, des stilbewußten Bühnenbildners Hermann Soherr und vor allem des sehr befähigten, elastischen und schlagtechnisch versierten Dirigenten Albert Grünes, der diese eigenwillige Musik mit erstaunlicher Intuitionskraft souverän und durchsichtig in jedem Detail ausbreitete und sie in der formalen Verknüpfung des Ganzen wie auch in der gescheiten, geistvollen Raffung wirklich darstellte. Grünes, auf dessen Fähigkeiten künftig zu achten sein wird, gab immer neue Antriebe, formte jedes Bild, die knappen Zwischenspiele (vornehmlich das letzte!) klug aus, indem er mit dem bewundernswert exakt und differenziert musizierenden Orchester das Geflecht dieser anspruchsvollen Partitur bis in die feinsten Regungen (mit wahrhaft klingendem Pianissimo auch bei den Bläsern) verständlich machte.

Doch nicht nur das Orchesterklang, ohne fälschlich romantisierende Empfindsamkeit wurde jede Phrase aus der Bindung an Büchners Geschehen so überzeugend gegenwärtig, wie es selbst an große-

Mainz: „Wozzeck“
von Alban Berg
II. Akt · 1. Bild

ren Bühnen nicht oft erlebt wird. Diese vorbildliche Darstellung ist zweifellos das Resultat einer sehr genauen, eindringenden Probenarbeit, die den Musikern wie den Sängern nicht nur Sicherheit und überlegene Ruhe gab, sondern vor allem eine überzeugende Gestaltung aus dem Sinn des Werkes ermöglichte. Das gilt vornehmlich von den Sängern, von der geschundenen Gestalt des Wozzeck durch den überragenden Ernst Alexander Lorenz und der erschütternden Marie der Maria Elisabeth Schreiner, von dem Hauptmann Erich Eckhards und dem Doktor Carlos Fellers; auch die zahlreichen kleinen Partien wurden scharf profi-



liert: mustergültig die Schenkenszene, die hier ungemein durchsichtig wurde!

Es gab langen, dankbaren Applaus (auch in der dritten Aufführung) für eine in jeder Hinsicht bemerkenswerte, bewegende Inszenierung.

Das Gewandhaus-Orchester

HILDEGARD WEBER

Eindrücke von einem Konzert in Frankfurt

Das Leipziger Gewandhaus-Orchester kommt auf ausgedehnten Gastspielreisen fast regelmäßig in den Westen. Zur Zeit ist es wieder auf einer Fahrt begriffen, die es außer nach Westdeutschland noch nach Belgien, Frankreich und in die Schweiz führt. Solche Wiederbegegnung kann man nur von Herzen begrüßen: Wenigstens in der Musik bleibt damit ein gewisser Zusammenhalt gewahrt, der auf den übrigen Gebieten im geteilten Deutschland auf tragische Weise immer mehr dahinschwindet.

Jedem älteren Musiker und Musikfreund ist das Gewandhaus als das traditionsreichste und nobelste Konzertinstitut Deutschlands — mit einer Reputation über die ganze Welt — zum Inbegriff generationenalter bürgerlicher Musikkultur geworden. Das repräsentable Haus von 1884 mit der wunderbaren Akustik wurde im letzten Kriege zerstört. Mit ihm später auch die Institution als solche. Die neue hat mit der alten kaum mehr als den Namen gemeinsam. Das Orchester aber, das den ehrwürdigen Namen weiter trägt, ist sich seiner Tradition

und seiner Verpflichtung offensichtlich weiter bewußt. (Man sieht auch noch einige der alten Gesichter.) Dieses Ensemble hat, wie jedes bedeutende, von der Tradition geformte Orchester, seit je auch eine starke erzieherische Wirkung auf seine Dirigenten ausgeübt. Soweit sie große Künstler waren, wie beim Gewandhaus meistens, haben sich Kapellmeister und Musiker gegenseitig inspiriert. Der Anspruch war immer der höchste. Die bedeutendsten Gewandhauskapellmeister in diesem Jahrhundert hießen Nikisch, Furtwängler, Bruno Walter. Dem frischgebackenen Dr. h. c. der Leipziger Universität und jetzigen Gewandhauskapellmeister Franz Konwitschny brauchen diese Namen heute keine Beschwerden mehr zu machen: Er ist ein Imperator in seinem Reich. Gewandhaus, Ostberliner Staatsoper, zeitweise gleichzeitig auch noch Dresdner Staatsoper, das kann er alles gleichzeitig bewältigen. Wir haben auch im Westen für solche Tausendfüßler-Tätigkeit unsere Beispiele. Drüben freilich ist es gewiß auch eine Zwangslage, jedermann weiß, wie rar die guten Dirigenten in der Zone sind.

Was das Gewandhaus-Orchester anbelangt, so hat es bis jetzt seinen Standard offenbar mit allen Kräften zu halten verstanden. Das ist gewiß in hohem Maße ein Verdienst des Orchesters selbst und seiner eigenen Disziplin. Daran ersichtlich, daß etwa in seinem letzten Frankfurter Konzert Stücke wie Dvořáks Symphonie „Aus der Neuen Welt“ oder Strauss' „Till Eulenspiegel“ — Werke also, die bei Ensembles mit solchem Können „von allein“ gehen — geradezu hervorragend in Fülle und Präzision des Klanges präsentiert wurden. Sie liegen auch einem musikalischen Dirigententypus wie Konwitschny am meisten. Wir kennen ihn noch gut von seiner Frankfurter Zeit. Er lenkt seine Musiker nun mit geradezu cäsarischen Gesten, sehr von oben her, und das Orchesterfeuerwerk brennt sozusagen von alleine ab. Prächtig, wie gesagt, im zweiten Teil

des Programms, wobei der typische sonore Klang der Gewandhaus-Streicher und die glänzenden Bläser (Holz wie Blech) hervortraten. Bei Mozarts Jupiter-Sinfonie zu Beginn allerdings hätte es sehr viel mehr der formenden Hand des Dirigenten und der Verfeinerung im Detail bedurft: Andante cantabile und Menuett schleppten sich dahin, und das Finale war ein atemloses Presto. Dazwischen Mendelssohns d-Moll-Klavierkonzert op. 40, eine seltene Gabe auf Konzertprogrammen, nicht übermäßig belangvoll, aber mit hübschen Sommernachts-traum-Anklängen im Schlußsatz, von Branka Musulin mit Verständnis, aber sehr nervös gespielt, von Konwitschny nicht mehr als routiniert begleitet. Der „Eulenspiegel“ zum Schluß mußte als Dank für den triumphalen Beifall zugegeben werden. Er war des alten Gewandhauses würdig.

München

Ein Oistrach auf dem Cello

Die Triumphe, die David Oistrach seinerzeit in Deutschland feierte, erneuerten sich, als jetzt auch der russische Cellist Daniel Schaffran in der Bundesrepublik zu hören war. Außergewöhnliches zwar war über ihn bekannt geworden, und man weiß, daß Rußland nur Elitekünstler ins Ausland gehen läßt, aber bei der persönlichen Begegnung mit ihm wurden die Erwartungen noch übertroffen. Hier ist ein Meister, der auf seinem Instrument mindestens ebenso bedeutend ist wie David Oistrach auf der Violine, hier ist der vielleicht einzige jüngere Cellist, der berufen scheint, einmal die Nachfolge Pablo Casals' anzutreten. Was vermögen Worte, wie Passagenspiel, Doppelgriffe, Trillerketten, Spiccato-Künste oder Glissando-Zauberei auszusagen über eine Cellotechnik, die durch Überwindung ihrer selbst bereits absoluter Ausdruck geworden ist! Schaffrans Ton ist von schier unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Farbe und Schattierung, bald kraftvoll und leidenschaftlich quellend, bald sanft und träumerisch; nie kommt er auch nur in die Nähe der so häufigen Cello-Larmoyance. Seine Pizzicati stufen vom aufbegehrenden dramatischen Pochen bis zum hauchzarten, fast verwehenden Tupfer ab. Alle Register des Ausdrucks stehen ihm zu Gebote, aber seine ureigenste Domäne scheint — hierin verschieden von dem kräftiger zupackenden Casals — das Lyrische, das Versponnene und Verspielte zu sein.

Schaffrans Programm brachte bei seinem ersten Konzert in München, begleitet von Walter Bohle, zwei Romantiker, die ausdrucksbesessen gespielte F-Dur-Sonate von Brahms und Schuberts Arpeggione-Sonate. Hier traf Schaffran den leisen melancholischen Zug, entfaltete wunderbaren lyrischen

Schmelz in der Cantilene und bezaubernde Eleganz in allem Figurativen. Schostakowitsch und Debussy bildeten den neueren Teil. Die noch fest im 19. Jahrhundert wurzelnde Sonate d-Moll op. 40 von Schostakowitsch ist gewiß kein Meisterwerk, aber sie bekam fast den Anschein eines solchen durch die ungeheure Intensität der Wiedergabe, das Blühen der melodischen Bögen, wo der Ton nur noch verströmendes Gefühl ist, die schwebende Leichtigkeit, mit der der effektreiche, scherzartige zweite Satz genommen und die differenzierte Charakterisierungskunst, mit der der unwirsche Humor des Finales getroffen wird. In Debussys Cellosonate schließlich gab er der klassizistischen Gebärde des „Prologs“ die Größe, der Phantastik der „Serenade“ etwas magisch Schattenhaftes. Das Publikum stand sofort im Bann der ungewöhnlichen Persönlichkeit Schaffrans und forderte Zugabe um Zugabe: Ravel's mit zauberhaftem Duft gespielte „Habanera“, den rasant hingelegten „Feuertanz“ von de Falla, Veracini, Haydn, Tschaikowsky, Granados . . .

Pro Musica Antiqua

Erneut gastierte in Deutschland das Brüsseler Ensemble „Pro musica antiqua“, das sich unter der Leitung des Amerikaners Safford Cape ausschließlich der Interpretation der Musik des Mittelalters und der Renaissance widmet. Es hat sich mit Hunderten von Konzerten in Europa und Amerika, mit Aufnahmen bei allen bedeutenden Rundfunkstationen und zahlreichen Schallplatten — für einige seiner Aufnahmen erhielt es den „Grand Prix du Disque“ — eine Art Monopolstellung erworben. „Pro musica antiqua“ besteht aus fünf Vokalistin

HELMUT SCHMIDT-GARRE

und fünf Instrumentalisten (1 Diskantviole, zwei Tenorviolon, 1 Laute, 1 Blockflöte, dazu verschiedenem von Sängern und Instrumentalisten abwechselnd gespieltem Schlagzeug). Das Ensemble vereint Gefühl für historische Verantwortung mit ausgefeilter Instrumentenbeherrschung und subtiler Stimmtechnik. Wenn die Brüsseler einen Vokalsatz von Janequin oder Orlando di Lasso mit einer wunderbaren rhythmischen Gelöstheit und feinsten Nuancierung singen, wird ein Gipfel vollendeter Ensembleskunst erreicht. Gerade der ungeheure Ernst, mit dem diese Gruppe musiziert, wirft aber auch die außergewöhnliche Problematik der Wiederbelebung alter Musik auf. Die Kenntnis der Kultur des Mittelalters und der Renaissance, so heißt es in ihrem Programm, „muß lückenhaft sein, wenn sie sich nur auf die ungezählten uns überlieferten Werke der bildenden Kunst beruft und nicht die Musik dieser Zeit als wesentliches Element ergänzend mit einbegriffen wird“. Ein zutiefst richtiger Standpunkt. Während man aber die Denkmäler der bildenden Kunst heute im wesentlichen genau so betrachten kann wie zu ihrer Entstehungszeit, erfordert die Musik als Vermittler den Interpreten, der sie erst zum Leben erweckt.

Ist es nicht verblüffend, daß uns die Brüsseler durch die heterogensten Kulturepochen führen, von der Geborgenheit romanischen Raumgefühls, der spirituellen Übersteigerung der Gotik, der Diesseitsbezogenheit der Renaissance bis zum Frühbarock, von der Quinten- und Quartensmagie des großen Perotinus bis zur harmonischen Ausgeglichenheit eines Palestrina, und daß die Interpretation immer denselben gleichförmigen Charakter trägt, immer dieselbe sanft verschleierte Milde des Klanges, die gleiche Wohlerzogenheit der Dynamik? Da stimmt doch etwas nicht. Da zeigt es sich, daß die Wissenschaft zwar die Noten der alten Musik entziffert, ihre Formen enträtselt hat, daß wir aber in Fragen der Interpretation, der unmittelbaren Lebendigmachung, noch weit zurück sind. Wo bleibt das bunte Instrumentarium, von dem in alten Theoretikertraktaten die Rede ist, wo die fast ekstatische Besessenheit der Musizierenden, die auf gotischen Miniaturen sichtbar wird? Das alles deutet doch auf eine ungeheure Lebendigkeit der Wiedergabe in alter Zeit. Sie in einer modernen Interpretation Wirklichkeit werden zu lassen, ist, ohne der Subjektivität Tür und Tor zu öffnen, allerdings schwer. Vielleicht ist, so wie die Dinge jetzt liegen, die Wiedergabe der Brüsseler die zur Zeit bestmögliche, vielleicht auch der zwiespältige Charakter ihres Auftretens — halb dem Geschmäckerlichen zuneigendes Konzert, halb musikwissenschaftlicher Schnellkursus für eilige Kulturbeflissene, eine Blitzfahrt in ungezählten Nummern durch fünf Jahrhunderte — kaum zu ändern. Die Problematik, alte Kostbarkeiten der Musikliteratur, die nicht für Konzertzwecke geschrieben sind und sich daher auch so gar nicht in unseren Kulturbetrieb einordnen lassen wollen, der lebendigen Musikpflege

wieder zuzuführen, ohne ihnen Gewalt anzutun, wird sich, das bewies das interessante und anregende Gastspiel der „Pro musica antiqua“, so bald wohl nicht lösen lassen.

Bach um ein Haar amputiert

Bei einer zyklischen Aufführung der Brandenburgischen Konzerte durch das Hamburger Bach-Orchester ereignete sich in München etwas Beunruhigendes, etwas, das bisher im Konzertleben nicht üblich war. Ralph Kirkpatrick, heute der berühmteste Cembalist der Welt, stand vor Beginn des langsamen Satzes des fünften Brandenburgischen auf und erklärte, dieser Satz müsse leider ausfallen. Es seien er erst vormittags aus Paris, die anderen Musiker aus Hamburg gekommen, und es sei ihnen nicht mehr möglich gewesen, den Satz auch nur einmal durchzuprobieren. Nach einigem Hin und Her fand er sich plötzlich doch zu seiner Wiedergabe bereit. Aber das Zusammenspiel der Musiker wirkte vor Anspannung so unsicher, daß man ständig das Gefühl hatte, gerade noch an einer Panne vorbeizukommen, und froh war, als der Satz zu Ende war.

Wie kann ein Künstler vom Format Kirkpatrick's ein Konzert übernehmen, ohne die Gewähr zu ausreichender Probe, ohne die Zusicherung gleichwertiger Partner? Wie kann er es überhaupt wagen, aus einem Bachschen Konzert einen Satz gegebenenfalls weglassen zu wollen und damit ein Kunstwerk zu amputieren? Was würde er wohl sagen, wenn ihm ein Tischler einen Stuhl mit drei Beinen lieferte mit dem Bemerkung, zu dem vierten habe die Zeit nicht mehr gereicht.

Selbstverständlich sollen und müssen bedeutende Künstler reisen. Unsere neuere Musikgeschichte ist ohne den international fluktuierenden Verkehr der Interpreten und Virtuosen aller Art überhaupt undenkbar. Es ist nur zu begrüßen, wenn außergewöhnliche Künstler und außergewöhnliche Leistungen an möglichst vielen Orten zu hören sind. Die Maßstäbe werden dadurch geschärft und die Vielfalt künstlerischer Möglichkeiten und Eindrücke erweitert. Aber dies alles wird in dem Moment sinnlos, wo das Leistungsniveau durch Reisen nicht gesteigert, sondern herabgesetzt wird. Reisen darf nicht Selbstzweck werden.

Es ist nicht nötig, daß auch unbedeutende Interpreten von Reisefieber ergriffen werden. Sie erwecken falsche Erwartungen und richten damit nur Schaden an. Aber noch schlimmer ist es, wenn sich Künstler von Format durch die Reiseverlockungen und Terminhäufungen verleiten lassen, unter ihr Niveau und unter ihre Leistungsmöglichkeiten zu gehen. Dann wird aus dem Segen, mit den modernen Verkehrsmitteln jederzeit überall sein zu können, der Fluch, auch jederzeit überall sein zu wollen und sich dafür über alle künstlerischen Pflichten hinwegzusetzen.

„Gelegenheitsdichter sucht einen passenden Toten für seine Grabinschrift.“ Dies makabre Bonmot aus dem „Armen Jonathan“ ist man versucht zu variieren. Walter Felsenstein hat auf der Suche nach einer neuen Form modernen Musiktheaters Millöckers halb vergessene Operette einer radikalen Bearbeitung unterzogen. Ihre „Uraufführung“ erfolgte nicht an Felsensteins eigenem Theater, der Komischen Oper in Berlin, sondern im Münchner Gärtnerplatztheater, wo Felsenstein in Arno Aßmann den ihm am meisten wesensverwandten Regisseur hat. Aßmann gelang es, einen glänzenden Theaterstil zu realisieren, ein europäisches Gegenstück zum amerikanischen Musical, das nicht nur Gesang, Tanz, Sprache und Bewegung auf einen Nenner bringt, sondern darüber hinaus neben Komik, Gemüt und Schmiß auch voller Hintergründigkeit ist. Als Erbteil Millöckers schwingt noch die Versponnenheit eines Raimund und Nestroy nach, dazu kommen die Liebenswürdigkeit Chaplins, der Elan des Broadways und die Schärfe Brechts. Ernst, Ironie, Groteske, Clownerie, Magie und dann wieder herrliche Albernheit, alles durchdringt und steigert einander, ohne sich ins Gehege zu kommen.

Es ist ein Theater des schäumenden Überflusses und der schlagenden Sinnfälligkeit. So stülpt sich Jonathan in der Angst einen Tisch über den Kopf, um das Gefühl der Geborgenheit vorzutäuschen.

Wenn er plötzlich reich wird, wachsen ihm zwei ofenrohr lange Arme zu — sein Arm ist im wahrsten Sinne des Wortes lang geworden. Die Prima-donna in spe umgaukeln vier Harlekine — geist-

volle Anspielung an Straussens „Ariadne“. Beim Millionär Vandergold sind die Diener so piekfein, so schnell und geräuschlos, daß sie nur noch auf Rollschuhen über das Parkett gleiten. Dazu ertönt geheimnisvollen Harfenglissando: die Magie ist vollkommen. Auch die Festgäste sind so vornehm, daß sie nicht mehr singen können, sondern ihren Begrüßungsschor hüsteln, flüstern und miauen.

Aßmanns entfesselter Bühnenphantasie konform sind die atmosphärisch dichten Bühnenbilder von Max Bignens. Ein treffenderes Gleichnis für sinnlosen Reichtum als kühl gleißende, an Drahtplastiken erinnernde Flittergebilde im Hause Vandergolds läßt sich nicht denken. Beim neu-reichen Jonathan vollends wandelt sich die Bühne in ein gigantisches Roulette, in dessen Mitte Jonathan thront. Eine Wolke von Dollarscheinen



München:
„Der arme Jonathan“
von Millöcker

schwebt über ihm, selbst die Sofas bestehen aus Geldscheinen, und drei blasierte Croupiers sitzen auf riesigen Chipstürmen.

Ferry Gruber ist als armer Jonathan eine Art österreichischer Chaplin, ständig vom Pech verfolgt und nur im Traum mit Reichtum überschüttet, ein Volksschauspieler par excellence, einer der letzten Vertreter einer großen Wiener Tradition. Das seriöse Paar ist mit erstklassigen Opernkräften besetzt. Neben dem hell timbrierten Tenor John van Kesteren eine Neuentdeckung, Ingeborg Hallstein, Besitzerin einer auffallend schönen, klaren und süßen Stimme, die sich mit erstaunlicher Sicherheit in den höchsten Schneeregionen des Koloratursoprans bewegt (schwindelnd frei steigt sie bis in die Gipfel des dreigestrichenen f, g und gar gis).

Der Dirigent Hans Hofmann bewährt sich in der sicheren Führung eines mit tausend Tücken der

Bühne gespickten Apparates und bringt Millöckers Musik bald lyrisch behutsam, bald energisch in Schwung. Millöckers Musik? Von dem letzten des Klassiker-Dreigestirns der Wiener Operette, Johann Strauß – Suppé – Millöcker, dessen Name so gemütvoll an mille cœurs erinnert, ist nicht gerade viel übriggeblieben. Da gibt es gepfefferte Bläsersätze, da wird ein ironisch-melancholisches Negro Spiritual angestimmt, da werden alle Arten von Geräuschen in die Handlung eingeblendet: Stimmen aus Lautsprechern, surrealistisch verfremdetes Juchzen und Gelächter, „konkrete“ akustische Effekte, die hier durchaus berechtigt sind, da sie lediglich dienende Funktion haben.

Wer Sinn hat für die Verführungen des Theaters, wer die Kühnheit des Experiments und die souveräne Sicherheit seiner Bewältigung erleben will, der komme nach München zum „Armen Jonathan“!

Neue Männer – neuer Kurs?

FRANZ WILLNAUER

Pläne für Wien und Salzburg

Nach einem Sommer voll Aufregungen, Ungewissheiten und oft in provinzieller Manier ausgetragener Spannungen ist im Oktober endlich die Entscheidung gefallen: Bernhard Paumgartner – Mozartforscher internationalen Ranges, langjähriger Präsident des Salzburger Mozarteums und hochgeschätzter Dirigent der Festspiel-Matineen – wurde in einer Kuratoriumssitzung einstimmig zum Präsidenten der Salzburger Festspiele gewählt. Er wird mit dem Tage der Eröffnung des neuen Salzburger Festspielhauses – also am 26. Juli 1960 – die Nachfolge von Baron Heinrich Puthon antreten, der, 87jährig, nach dreißig Jahren der Präsidentschaft in den Ruhestand tritt.

Das Amt des Salzburger Festspielpräsidenten ist die dritte gewichtige künstlerische Position, die in diesem Jahr neu vergeben wurde. Vorangegangen war die Ernennung des Leiters des Österreichischen Kulturinstituts in Rom, Egon Hilbert, zum „Intendanten der Wiener Festwochen“ und die Inthronisation des neuen Burgtheaterdirektors Ernst Häussermann. Drei neue Köpfe in der kulturellen Planung eines Sechsmillionenstaates – das könnte anderswo eine Revolution bedeuten. In Österreich verspricht das kaum mehr als frischen Wind mittlerer Stärke. Und gerade weil man weiß, daß nur wenig anders werden wird, heftet sich ein Übermaß an Vorschußlob und Vorschußmißtrauen an die Person der drei neubestellten Männer. Gerade weil man sicher sein kann, daß sich jeder kulturelle Impuls an den Klippen der Bürokratie, des Parteiproporz und den Petrefakten österreichischer Tradition wundstoßen muß, schraubt man die Er-

wartungen in ungerechtfertigte Höhen. Eigentlich nur, um dann, wenn die realitätsgebundene Wirksamkeit eines künstlerischen Verwaltungspostens hinter den Idealen zurückbleibt, sagen zu können: man habe es ja gewußt... Das ist schon so in Österreich.

Unrealistisch wäre es also zu glauben, daß Österreichs Kulturpolitik einen völlig neuen Kurs einschlagen wird, da nun die drei profilierten Persönlichkeiten Häussermann, Hilbert und Paumgartner am „Ruder“ sind. Zu ihren Aufgaben wird es vielmehr gehören, Neues dem Trott eingefahrener Konventionen zum Trotz durchzusetzen und andererseits bei allen Reformplänen den Boden der gegebenen Tatsachen und spärlichen Möglichkeiten nicht zu verlieren. Zwischen den Extremen zu lavieren, wird eine schwierige, eine echt österreichische Aufgabe sein.

Egon Hilbert wird am 1. Januar 1960 das Amt des Intendanten der Wiener Festwochen offiziell übernehmen. Die ganzen Sympathien der Wiener gehören sowohl der neuen Position wie ihrem ersten Inhaber. Bisher waren die Wiener Festwochen in die Kompetenz der Gemeinde Wien und dort in die des Leiters der Kulturabteilung gefallen. Ein ehrenamtlich arbeitender Kunstrat verringerte die Aufgaben dieses Beamten nur wenig. Daß Stadtrat Hans Mandl dieses Amt aus seinem Aufgabenbereich ausgeklammert und dem einstmaligen Leiter der Wiener Bundestheaterverwaltung übertragen hat, spricht für den unbürokratischen Geist dieses Mannes, der die fachliche Eignung über das Parteinteresse stellt. Noch mehr, daß er auch die finan-

ziellen Mittel aufgetrieben hat, um die Wiener Festwochen-Intendanz nicht nur zu einer nominalen, sondern auch zu einer exekutivfähigen Position zu machen. Intendant Hilbert wird für die Wiener Festwochen 1960 sechs Millionen Schilling (1 Million D-Mark) zur Verfügung haben, das ist doppelt soviel, als die — bisher höchstdotierten — Festwochen 1959 verbrauchen durften.

Es steht zu hoffen, daß Hilbert diese Summe klug nützen und notwendige Unternehmungen, zu denen sich die Wiener Konzerthäuser und Theater finanziell nicht stark genug oder nicht mutig genug fühlen, auch in Eigenregie durchführen wird. Seine kürzlich veröffentlichte Programmüberschau läßt jedenfalls erwarten, daß die nächstjährigen, zehnten Festwochen ein dem Jubiläum würdiger Höhepunkt der Veranstaltungsreihe sein werden. Sie werden vor allem jenes Versäumnis nachzuholen haben, dessen sich die beiden Wiener Konzertgesellschaften schuldig gemacht haben: daß zwar Zürich und New York eine zyklische Aufführung der Symphonien Gustav Mahlers zur Feier seines 100. Geburtstages veranstalten, nicht aber Wien, das seinem ehemaligen Hofoperndirektor ein Gutteil seiner musikalischen Blüte zur Jahrhundertwende schuldet.

Dank Hilberts Energie werden wenigstens die Hauptwerke Mahlers während der Wiener Festwochen 1960 erklingen. Die Anwesenheit der Witwe des Komponisten, Alma Maria Mahler-Werfel, und seines berühmtesten Schülers, Bruno Walter, der das Festwochen-Eröffnungskonzert dirigieren wird, werden den Mahler-Feiern besonderen Glanz sichern. Ein Zyklus mit moderner österreichischer Musik der Schönberg-Nachfolge wird sie sinnvoll ergänzen, eine Ausstellung „Gustav Mahler und seine Zeit“ den Bogen von der Musik zur Literatur und zu den bildenden Künsten des Jahrhundertbeginns schlagen und das Panorama der einstigen Größe Wiens nachzeichnen. Im Zentrum der Festwochen wird wieder die Musik stehen. Wenn es sein Gesundheitszustand erlaubt, wird Otto Klemperer mit dem Londoner Philharmonia Orchestra alle neun Beethoven-Symphonien aufführen. Eine konzertante Aufführung soll die Gültigkeit von Wagners „Rienzi“ überprüfen. Ein anderer Jubilar des Jahres, Robert Schumann, wird mit der Darbietung des Oratoriums „Das Paradies und die Peri“ durch den Norddeutschen Rundfunk Hamburg geehrt werden. Ob man auch Kurt Weills in einem Konzert unter Mitwirkung seiner Witwe, Lotte Lenya, gedenken wird, steht noch nicht fest; dagegen ist es schon Gewißheit, daß Alban Bergs lange vernachlässigtes Hauptwerk, die Oper „Lulu“, konzertant gespielt werden wird. Der etwas dürftige Beitrag der Wiener Staatsoper wird die Premieren „Götterdämmerung“ und „André Chénier“ von Umberto Giordano umfassen. Gespannt sein darf man auf die erste Gemeinschaftsarbeit von Burgtheater und Volksoper: sie werden in einer Freilichtaufführung — auf dem seit einigen Jahren nicht mehr bespielten Platz

vor der Jesuitenkirche — Claudel-Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ in Szene gehen lassen.

Mit dem Versprechen, die verheißungsvoll begonnene Wiederbelebung des Wiener „Pawlatschentheaters“ fortzuführen, hat Hilbert ein erstes Mal bewiesen, daß er das eigentümlich Österreichische des Wiener Festes pflegen will. Auf den zweiten und noch viel überzeugenderen Beweis — auf die Zusage nämlich, das kostbare und traditionsreiche Theater an der Wien zu erhalten und wenigstens kurzfristig wieder zu verwenden — wartet Wien dagegen noch.

Zusehends sind nach 30jähriger Präsidentschaft Baron Puthon die Zügel des Salzburger Gefährts entglitten. Daß es schließlich — was seine Idee, sein geistiges Programm anlangt — überhaupt nicht mehr von der Stelle kam, ist nicht weiter verwunderlich bei den vier in verschiedene Richtungen kutschierenden Lenkern. Dem Kuratorium des Salzburger Festspielfonds, das über die finanzielle Gebarung zu entscheiden hat und sich aus Vertretern des Kultus- und Finanzministeriums und denen von Stadt und Land Salzburg zusammensetzt, steht die eigentlich exekutive Festspiel-direktion gegenüber; dieser wiederum der Kunstrat der Salzburger Festspiele, der seine beratende Funktion durch Opposition in den eigenen Reihen fast völlig annullierte. Den Sieg trug zumeist der künstlerische Leiter, Herbert von Karajan, davon. Diese divergenten Kräfte maßen sich auch in dem Ringen, das der Bestellung Paumgartners voranging. Die Liste der in engere Wahl gezogenen Kandidaten hatte nicht immer sachliche Erwägungen zur Grundlage. Die Ablehnung des schließlich aussichtsreichsten Anwärters — des ehemaligen Direktors der Wiener Volksoper und gegenwärtigen Intendanten der Deutschen Oper am Rhein, Hermann Juch — wurde mit der Verweigerung weitgehender künstlerischer Vollmachten begründet und damit als ein Sieg des „Autokraten“ Karajan interpretiert. Die Anhänger eines „Schattenpräsidenten“ schienen endgültig über die Parteigänger eines „starken Mannes“ gesiegt zu haben.

In dieser Situation bedeutete die Wahl Paumgartners eine positive und erfreuliche Überraschung. Gewiß fehlen dem heute 72jährigen Härte und Unnachgiebigkeit, wie sie einem Widerpart Karajans wohl zukommen müßten. Dafür entschädigen die Reinheit seines Willens, die Vertrautheit mit Idee und Realität des Salzburger Festes und nicht zuletzt die unpolemische Objektivität des Wissenschaftlers. Paumgartners Ankündigung, auch die neue Funktion nur ehrenamtlich auszuüben und sie einstweilen nur auf drei Jahre zu übernehmen, verdient jedenfalls höchsten Respekt.

Als eine nicht unbedachte Vorarbeit darf das Programm angesehen werden, das Karajan, knapp vor der Abreise der Wiener Philharmoniker zu einer Welttournee, für die Festspiele 1960 bekannt-

gegeben hat. Da es noch ohne Mitwirkung des neuen Präsidenten entstanden ist, darf es als Exempel für Karajans Salzburger Programm-Idee gelten. Drei Grundzüge lassen sich ihm für den musikalischen Sektor entnehmen.

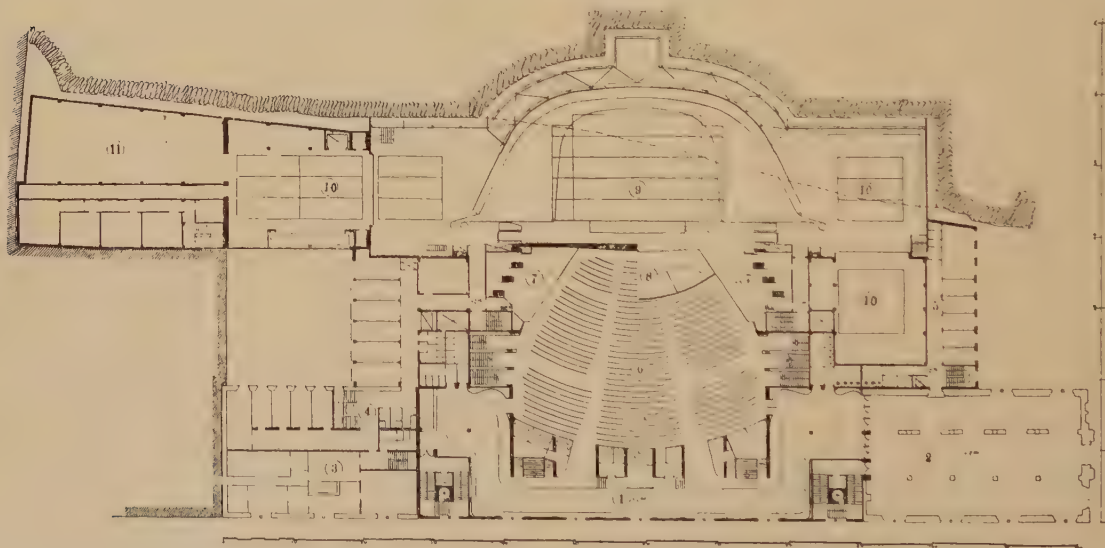
Die Frage, was auf der Monstrebühne des neuen Hauses (mit einem Bühnenausschnitt von 33 Meter Breite) gespielt werden soll, ist auch jetzt noch nicht ganz geklärt. Die Erkenntnis, daß ein Bühnenraum, der beispielsweise für „Aïda“ wie geschaffen wäre, der Intimität Mozartscher Kunst wenig förderlich sein muß, hat ihren Niederschlag im nächstjährigen Programm bereits gefunden. Nun kommt noch die Scheu seiner Initiatoren dazu, die Leistungsfähigkeit der supertechnisierten Bühne de facto zu erproben. Mangelnder Wagemut dürfte die Ankündigung verraten, mit dem in Wien vorstudierten „Rosenkavalier“ das neue Haus zu eröffnen und auf den Versuch einer modellhaften Mozart-Inszenierung zu diesem Anlaß zu verzichten.

An zweiter Stelle in Karajans Konzept steht die lobenswerte Absicht, Mozarts theatralische Hauptwerke in jedem Jahr vollzählig darzubieten, wobei die szenische und musikalische Gestaltung in zyklischem Wechsel alle fünf Jahre erneuert werden soll. Zu „Figaro“ und „Zauberflöte“ und den neuinszenierten Opern „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ wird 1960 noch das Jugendwerk „La finta semplice“ treten, an dem junge Nachwuchskräfte ihre Festspielreife erproben sollen. Dieses höchst aner kennenswerte Unternehmen dient der Heranbildung eines jungen Salzburger Ensembles, das einmal an die Stelle der gegenwärtigen Sängere lite treten kann.

Schließlich verdient Karajans Absicht, Salzburg der modernen Musik zu erschließen, höchste Bewunderung. Der einst als reaktionär verschrieene Dirigent ist nun zum geradezu vorbildlichen Förderer des Neuen geworden: im Mittelpunkt der Salzburger Festspiele 1960 wird die szenische Uraufführung von Frank Martins Oratorium „Le Mystère“ stehen. Dieses, auf ein Weihnachtsspiel des 14. Jahrhunderts komponierte Werk wird zwar bereits im Dezember in Genf konzertant aufgeführt werden, dennoch hofft Karajan, ihm erst auf der Bühne des neuen Salzburger Hauses und mit Hilfe des Dirigenten Ernest Ansermet, der Regisseurin Margaretha Wallmann und des Bühnenbildners Helmut Jürgens seine Erfüllung zu geben. Außerdem hat Karajan bei Hans Werner Henze ein „Concerto Salisburgensis“ bestellt, das er mit dem Gastorchester der Berliner Philharmoniker und dem römischen Meisterensemble der „Musici“ uraufführen wird.

Salzburg soll künftig zur Pflegestätte der „Wiener Schule“ werden: Schönbergs „Orchestervariationen“, Alban Bergs Violinkonzert und Anton Weberns Zweite Kantate werden im nächsten Jahr dafür Zeugnis geben. Gleichzeitig will Karajan vor dem internationalen Forum Salzburgs die Entwicklungsströme, die aus der Tradition zu dieser Komponistenschule und von ihr zur musikalischen Gegenwart geführt haben, lebendig werden lassen. So soll Dimitri Mitropoulos Gustav Mahlers „Symphonie der Tausend“ in der Felsenreitschule dirigieren, so sollen in zwei Konzerten der Berliner Philharmoniker Werke von Boulez, Stockhausen und Nono (Dirigent: Pierre Boulez) und von Krenek und Strawinsky aufgeführt werden.

Grundriß des Festspielhauses in Salzburg



- 1 Hauptfoyer, 2 Oberer Pausensaal, 3 Verwaltung, 4 Künstlergarderoben, 5 Technisches Personal, Probesäle und Regisseur, 6 Zuschauerraum, 7 Seitliche Vorbühnen mit Lamellenanlage, 8 Orchester und Vorbühne, 9 Hauptbühne, 10 Seitenbühnen, 11 Werkstätten und Malersaal

Neue »Carmen« für Paris

ANTOINE GOLÉA

Bizets Meisterwerk zum ersten Male in der Großen Oper aufgeführt

Es mag wahnwitzig erscheinen, aber es ist nun einmal so: Auf dem Theaterzettel der „Carmen“-Neuinszenierung an der Pariser Oper, deren Gala-première in Anwesenheit de Gaulles am 10. November stattgefunden hat, war der Hinweis „Erste Aufführung“ zu lesen. Dabei ist allgemein bekannt, daß das Werk am 3. März 1875 an der Pariser Komischen Oper uraufgeführt worden ist. Am selben Theater ist es am 3. Juni 1959 zum letzten Male in Szene gegangen; es war die 2946. Aufführung.

„Carmen“ nennt sich eine „opéra comique“, ein Begriff, der mit der Idee des Komischen nur wenig zu tun hat. In Frankreich ist eine „komische Oper“ ein musikalisches Bühnenwerk, in dem teilweise gesungen, teilweise gesprochen wird. Nach dieser auf historische Gegebenheiten gegründeten Definition ist Verdis „Falstaff“ eine Oper, Beethovens „Fidelio“ aber eine komische Oper.

In der Urfassung, so wie sie auch vor ein paar Jahren bei Felsenstein in Ost-Berlin zu sehen war, ist also „Carmen“ eine komische Oper; in dieser Fassung ist sie von jeher in Paris gegeben worden. Der Entschluß, „Carmen“ funkelnelagelneu „zum ersten Male“ an der Großen Oper herauszubringen, hat aus dem Werk eine „Oper“ gemacht; die Dialoge sind weggefallen und an deren Stelle die Rezitative getreten, die Ernest Guiraud, der Lehrer Debussys, auf stark zusammengezogene Bruchteile des gesprochenen Textes, unter Verwendung Bizetscher melodischer Wendungen und harmonischer Formeln, komponiert hat. Eine „Erstaufführung“ für Paris also in doppeltem Sinne.

Gegenüber der kleinen Bühne der Komischen Oper ist diejenige der Oper ein Riesenbrett, das so gut wie zwangsläufig der neuen „Carmen“ ein zuvor nie gekanntes Riesenausmaß gegeben hat. Schon lang vor der Premiere wurden Stimmen laut, die der Befürchtung Ausdruck gaben, die Musik Bizets würde unter der neuen Inszenierung erdrückt und erstickt werden. Im allgemeinen konnte diese Gefahr vermieden werden, abgesehen vom Anfang des zweiten Aktes: hier, in der Taverne des Lilas Pastias, tanzt eine authentische, eigens engagierte Zigeunertanztruppe unter so starkem Aufwand von Fußtrampeln und In-die-Hände-Klatschen, daß die mezzopiano ablaufende Orchesterbegleitung tatsächlich stellenweise nicht mehr zu hören ist.

Nicht nur auswärtige Tänzer wurden zu dieser Neuinszenierung verpflichtet; A. M. Julien, der im April dieses Jahres neu ernannte „Administrateur“ des Hauses, wollte überhaupt, in vollem Einverständnis mit André Malraux, de Gaulles Minister für kulturelle Angelegenheiten, aus der in die Große Oper eingezogenen „Carmen“ so etwas wie

das Manifest einer durchgreifenden Reform des französischen Musiktheaterbetriebes machen. Bekanntlich herrschte in diesem Betrieb seit Jahrzehnten schlimmste Routine, besonders in der Regie; mit einigen Ausnahmen der letzten Jahre – erwähnt sei zum Beispiel die Neuinszenierung des „Maskenballs“ durch Margherita Wallmann von der Mailänder Scala und diejenige der „Voix humaine“ von Poulenc durch den Textdichter Coc-teau – war die Notwendigkeit einer Opernregie in Paris unbekannt. Besonders drastisch zeigte sich dies an der Tatsache, daß Standardwerke des Repertoires, wie Gounods „Margarete“ oder Wagners „Walküre“, an die vierzig oder fünfzig Jahre hindurch in denselben verstaubten, realistischen Dekorationen gegeben wurden; als 1953 der Bühnenbildner Wakhewitsch aufgefordert wurde, für „Margarete“ neue Bühnenbilder zu schaffen, erhielt er gleichzeitig die Anweisung, die Zu- und Ausgänge genau an den altbewährten Stellen zu lassen, damit an der „Regie“ nichts geändert werden mußte. Tatsächlich ging der alte Schlendrian in neuen Kostümen und Bühnenbildern weiter.

Das soll nun alles anders werden. Zum ersten Male zog ein Schauspielregisseur in die Oper ein: Raymond Rouleau, der die seit 85 Jahren szenisch erstarrte „Carmen“ zu neuem dramatischem Leben erwecken sollte. Auch musikalisch wollte man „Carmen“ neu einstudieren und von den schlechten Gewohnheiten unzähliger mittelmäßiger Dirigenten und den eingewurzelten Floskeln, Orgelpunkten Tempiwechsels unmusikalischer, nur auf eigenen Effekt bedachter Sänger befreien. Es gelang größtenteils durch die Verpflichtung des 21jährigen Dirigenten Roberto Benzi und der 30jährigen Jane Rhodes, die die Carmen zum ersten Male in ihrer jungen Laufbahn sang.

Von italienischen Eltern abstammend, ist Roberto Benzi in Marseille geboren, hat in Frankreich seine Ausbildung genossen und eine Wunderkindlaufbahn begangen. Heute ist aus dem Wunderkind ein junger Dirigent außerordentlichen Niveaus geworden, dem es mühelos gelang, das erstklassige, aber menschlich schwierig zu behandelnde Chor- und Orchesterpersonal der Pariser Oper ganz in seine Hand zu bekommen. Die Orchestermitglieder der Oper sind große Herren, Virtuosen auf ihrem Instrument, die das Repertoire vollkommen beherrschen, sich aber nur dann dazu hergeben, wirklich zu „spielen“, wenn sie fühlen, daß der Mann, der am Pult steht, auch ihrer würdig ist. Wenn Knappertsbusch als Gast eine Wagneroper dirigiert, dann gehört die Aufführung musikalisch zum Besten, was man sich denken kann; wehe aber, wenn ein mittelmäßiger Stabführer am Pulte steht, sei es nun im Technischen oder Musika-

lischen: wehe dem Komponisten, wehe dem Werk und wehe dem Publikum!

Benzi verfügt über eine erstaunliche Autorität; er imponiert durch sein Können, sein überfeines, absolutes Gehör, die restlose Beherrschung der Partitur, die äußerst präzise Zeichengebung und nicht zuletzt eine Leidenschaftlichkeit, die sich aber nie in einer wilden, effekthaschenden Gestik entläßt, sondern gerade von der Sparsamkeit der Bewegungen und einer nie aussetzenden geistigen Treue zum Werk ein Maximum an Konzentration erhält. Zum ersten Male seit Jahren wurde in „Carmen“ genau so oft piano gespielt, wie es Bizet gefordert hat; zum ersten Male wurden die Tempi streng eingehalten, zumal in den zwei Szenen zwischen Don José und Micaela, die ja musikalisch das Schwächste des Ganzen darstellen, von den Sängern aber immer wieder endlos gedehnt werden. In einem nur erwies sich Benzi als übertrieben streng, weil offenbar falsch informiert: er verbot der Carmen-Interpretin, diejenigen Stellen, von denen es zwei Fassungen, eine Mezzosopran- und eine Sopranfassung, gibt, in der Sopranfassung zu singen, obwohl Jane Rhodes kein ausgesprochener Mezzosopran, sondern ein jugendlicher dramatischer Sopran ist, und Bizet die Sopranstellen zuerst komponiert, dann aber den stimmlichen Möglichkeiten seiner ersten Interpretin zuliebe — es war die berühmte Mezzosopranistin Galli-Marié — gesenkt hat. Schade um die Brillanz der Stellen, die in das hohe H oder C münden und die Jane Rhodes, eine Tosca und Salome hohen Ranges, mühelos beherrscht.

Mehr noch als Benzi ist für Paris Jane Rhodes die Sensation der neuen „Carmen“. Geborene Pariserin, stand sie mit sechzehn Jahren bereits auf den Brettern, sang in der Provinz, bis sie vor vier Jahren für Paris entdeckt wurde. Nun ist sie im Begriff, berühmt zu werden, wozu ihre Schönheit, ihre schlanke Gestalt und ihr feuergeladenes Temperament beitragen. Bezeichnend ist, daß in der Woche der „Carmen“-Premiere die zwei größten Pariser illustrierten Wochenzeitungen, „Match“ und „Jours de France“, Jane Rhodes als Titelbild anboten, was in Paris mit Ausnahme der Callas noch keiner Sängerin begegnet ist. Im Mittelpunkt der dramatisch bewegten Inszenierung Rouleaus steht, singt und tanzt sie mit einer seltenen Besessenheit, ohne auch nur einen Augenblick die künstlerische Kontrolle über sich selbst zu verlieren. Als dramatischer Sopran mühelos bis zum tiefen A reichend, vermag sie der berühmten Kartenszene im dritten Akt eine Ausdruckskraft zu geben, die wahrhaftig ans Magische grenzt.

Die Inszenierung Rouleaus als „naturalistisch“ abzutun, wäre falsch. Die von Goya inspirierten Bühnenbilder der Lila de Nobili sind trotz naturalistischer Einzelheiten alles andere als „wahrheitsgetreu“, tragen eher der heiß-phantastischen Atmosphäre eines geheimen Spaniens Rechnung. Dacheos steht im zweiten Akt die Taverne Lilas Pastias'



Jane Rhodes
Die Carmen der Pariser Großen Oper

vor dem alles überwältigenden Hintergrund eines geisterhaften, nächtlichen Sevillas. Wie gigantische Orgelpfeifen ragen im dritten Akt die Gebirge, die den nächtlichen Unterschlupf der Schmugglerbande einsäumen, gegen den fahlen Himmel. Wie Menschen aus einer anderen, uralten Zeit nehmen sich im ersten Akt die auf kleinen Eseln vorbeitrabenden, mit Hüten à la Don Basilio versehenen Geistlichen aus. Die Kostüme sind ins vorige Jahrhundert verlegt, was den Schubkarren der kleinen Orangenhändler, dem weißen Pferd, auf dem Escamillo im Gebirge erscheint — von den Picaduros und dem hölzernen, von vier Pferden gezogenen Triumphwagen des Toreros und seiner dem Tod geweihten Carmen im vierten Akt ganz zu schweigen —, eine erhöhte, wie märchenhafte Wirkung verleiht. Die Virtuosität, mit der Rouleau den Chor- und Statistenmassen zur Bewegung, zum Leben verholffen hat, seine Spielführung, besonders im Todesduett am Schluß, wo es ihm gelungen ist, dem stimmlich ausgezeichneten, aber schauspielerisch sehr schwachen Tenor Albert Lance so etwas wie Leben einzuflößen, die unbedingte Treue, mit der er an der Partitur festgehalten hat: Das alles zeugt von höchster Begabung, von tiefem künstlerischem Ernst; vom Willen, der Oper in Frankreich auf das hohe Niveau des Schauspiels hinaufzuverhelfen; und das ist sehr viel.

Orpheus in der Rokokowelt

Premiere der Pariser Opéra Comique

Glucks „Orpheus“ ist ein Werk der Übergangszeit, also ein zwiespältiges Werk. Musikdramatisch war Gluck seiner Zeit weit voraus; jedoch war es ihm unmöglich, seine Zukunftsvisionen ohne Kompromiß durchzuführen. Unter den drei Fassungen des „Orpheus“ ist die französische von der Zeit und dem Ort ihrer Entstehung am meisten belastet. Halb Musikdrama und halb Ballettoper, so stellt sich der unter der Obhut der Königin Maria-Antoinette für Paris bearbeitete „Orpheus“ dar.

Es ist verhältnismäßig leicht, aus „Orpheus“ ein reines Musikdrama zu machen. Man braucht nur das Happy-End und das darauffolgende getanzte Divertissement wegzulassen und im übrigen den antik-tragischen Charakter herauszuarbeiten, der ja größtenteils der Musik anhaftet. Wieland Wagner und andere vor ihm haben es versucht, ersterer unter Wiederholung der anfänglichen Trauerfeier nach dem zweiten Tode Eurydikes, manche, wie Albert Carré, der vor dreißig Jahren noch Intendant und Regisseur der Pariser Komischen Oper war, indem sie nach der berühmten Arie des Orpheus einfach den Vorhang fallen ließen. Außerdem hat es viele Zwischenlösungen gegeben, unter denen die Schuh-Karajan-Inszenierung der letzten Salzburger Festspiele eine der gelungensten war. Karajan ließ die italienische Originalfassung singen, nahm jedoch das französische Schlußdivertissement hinzu, wobei es Schuh und seinem Bühnenbildner Caspar Neher gelang, eine einheitliche Atmosphäre zu schaffen, deren geläuterte Tragik anscheinend mühelos das streng barock kostümierte und willentlich hoheitsvoll steif getanzte Ballett mit einbezog.

Nun hat Marcel Lamy, der neue Direktor der Opéra Comique, versucht, „Orpheus“ französisch geschichtlich treu herauszubringen. Eine Tatsache hat er allerdings nicht beachtet: daß die französische Originalfassung aus Orpheus einen Tenor gemacht hat, denn Kastraten waren im damaligen französischen Musiktheater bereits streng verpönt. Der Tenor singt eine Quint tiefer als der Kastrat, die C-Dur-Arie liegt für ihn in F. Subjektiv gehört, singt er jedoch eine Quart höher, ist ein ausgesprochen „hoher“ Tenor, was der allgemeingültigen heutigen Orpheusvorstellung nicht mehr entsprechen will. Orpheus ist und bleibt für unser Empfinden eine tiefe Altstimme, die die originale Partitur singen kann, es sei denn, man läßt einen Bariton eine Oktav tiefer singen. Letzteres entspricht einer deutschen Bühnenfassung und ist die beste Lösung des Problems, wenn man Orpheus von einem Mann darstellen lassen will. Eine Plattenaufnahme der Deutschen Grammophon-Gesellschaft unter der Leitung Fricays, mit Fischer-Dieskau in der Titelrolle, hat dank dieses außerordentlichen Darstellers dieser Fassung erhöhte Gültigkeit gegeben.

Die jetzige Pariser Aufführung bleibt jedoch der Altfassung treu, um so mehr, als Orpheus von der unvergleichlichen Rita Gorr verkörpert werden konnte. Nicht nur stimmlich, sondern auch figürlich und schauspielerisch bot sie eine großartige Leistung, die sich derjenigen der Giulietta Simionato in Salzburg als mindestens gleichwertig erwies. Rita Gorr's wuchtig-bronzene Stimme verleiht dem thrakischen Sänger erst die Schwere und Bedeutung, denen der leichtere Mezzosopran Giulietta Simionatos nicht immer gerecht wurde.

Im übrigen hielt sich der Regisseur Michel Crochot, im Einvernehmen mit dem Bühnenbildner Jean-Denis Malclès, streng an den Stil der klassischen französischen Ballettoper. Der junge Dirigent Louis de Froment, der zum ersten Male am Pult der Komischen Oper erschien, stellte denn auch die dramatischen und die rein dekorativen Teile der Partitur unbekümmert nebeneinander, mit allgemeiner Bevorzugung eines flotten, problemlosen Musizierens. In reichen, glänzenden Rokogewändern erschienen die Träger der Handlung, in strahlend-luftiger, weißer und goldener Bekleidung die tanzenden Schatten der elysäischen Felder und die Amorgesandten des abschließenden Divertissements. Aber selbst die schwarz und rot vermummten Furien des Acherons gaben sich nicht dem wilden, expressionistisch gefärbten Tanz hin, der hier meistens üblich ist. Gravitätisch-langsam deuteten sie den Gesang des Chors, dessen Träger übrigens den ganzen Abend hindurch dem Publikum unsichtbar im Orchesterraum verblieben. Dem Sinn der ganzen Aufführung gemäß gestaltete der Choreograph Peter van Dijk ein streng klassisches, dekoratives Ballett, mit Corps de ballet, Sprüngen, Arabesken und Entrechats, und tanzte dabei mit der strahlend-blonden Claude Bessy die Solopartien zum größten Ergötzen des Hauses, das von dieser gelungenen Wiedererweckung einer „opéra-ballet“ mit „ernster“ Handlung aus dem Jahre 1774 sichtlich hingerissen war.

*

Offizielles „Domaine Musical“

Vor fünf Jahren gründete Pierre Boulez in Paris mit Hilfe von Jean-Louis Barrault sein seither auch im Ausland bekannt gewordenes „Domaine Musical“ zur Pflege der zeitgenössischen Musik. Die ersten zwei Jahre seines Bestehens gab das „Domaine“ seine Konzerte im Théâtre Marigny, dem damaligen Pariser Theater Barraults. Dann ging dieser mit seiner Compagnie auf lange Reisen, rund um die Welt. Das „Domaine“ mußte sich wohl oder übel an ein selbständiges, finanziell oft schwieriges Leben gewöhnen. Seit Oktober 1959 ist jedoch Barrault in das Théâtre de l'Odéon eingezogen, vom Staate subventioniert und vom Minister der kulturellen Angelegenheiten, den de Gaulle der Fünften Republik geschenkt hat, wärm-

stens gefördert. Dieser Minister ist kein einfacher Politiker; es ist André Malraux, einer der größten lebenden Schriftsteller und Kunstkritiker Frankreichs und der Welt.

Malraux fördert nicht nur den dramatischen Spielplan Barraults, der von Claudel zu Ionescu reicht; er unterstützt auch das „Domaine Musical“, das zu Barrault natürlicherweise wieder heimgefunden hat. Das erste Konzert hat unter der Leitung von Pierre Boulez im ehrwürdigen Théâtre de l'Odéon am 6. November stattgefunden; es spielte, als Gast, das Orchester des Südwestfunks; zwei Erstaufführungen von Luciano Berio und Haubenstock-Ramati standen neben Werken von Strawinsky

(Rossignol), Schönberg (Variationen opus 31) und Bartók (Der wunderbare Mandarin) auf dem Programm.

In der Proszeniumsloge saß Malraux; in der Pause begrüßte er die deutschen Künstler, beglückwünschte Boulez und Barrault, der am Anfang des Abends eine Ansprache gehalten hatte, in der er sich unverblümt zur lebendigen Musik bekannt und dem den Saal bis zum letzten Klappstuhl füllenden Publikum mitgeteilt hatte, daß das Konzert unter der geistigen Obhut Heinrich Strobels und des erkrankten Hans Rosbaud, der das Konzert ursprünglich dirigieren sollte, stehe.

Antoine Goléa

Gefährdete Schweizer Theater

HANS EHINGER

Die Subventionen an die Theater unterstehen in der Schweiz nicht nur der Kontrolle der Behörden, sondern auch der des Volkes. Dieses hat die Theaterfreunde in zwei Städten am gleichen Oktober-Weekende im Stich gelassen.

Selbst wenn man berücksichtigt, daß Chur, die Hauptstadt des Kantons Graubünden, eine Kleinstadt ist, mutet doch seltsam an, zu vernehmen, es sei die Beitragserhöhung an die Theatergenossenschaft um lediglich 10 000 Franken auf 40 000 Franken abgelehnt worden. Dies vor allem darum, weil die gleiche Bevölkerung vor nicht langem sich mit dem kostspieligen, im Januar 1959 eingeweihten Theaterneubau durchaus einverstanden erklärt hatte. Nun, die Situation wird deswegen in Bündens Kapitale nicht tragisch; Direktor Markus Breitner wird während der knappen Spielzeit weiterhin gute Arbeit leisten.

Sein Kollege Karl Ferber in St. Gallen sieht sich dagegen einer viel schwierigeren Lage gegenüber. Es war begehrt worden, die städtische Subvention für die Periode 1960 bis 1963 von 410 000 Franken auf 530 000 Franken heraufzusetzen. Das Nein — rund 5000 Stimmen gegen rund 4200 — fiel keineswegs deutlich aus. Aber es ist nun einmal ausgesprochen worden und muß beachtet werden. Eine Wiedererwägung in absehbarer Zeit steht außer Frage. Kommt dazu, daß in St. Gallen nicht bloß das Theater in Schwierigkeiten steckt, sondern auch der Konzertverein, der Verwalter des Berufsorchesters. Da dieses für Oper, Operette und Ballett unentbehrlich, zugleich aber vom Theater abhängig ist, sehen sich die Verantwortlichen einer eigenartig verflochtenen Situation gegenüber. Dazu muß man wissen, daß die Stadt St. Gallen ein wenig abseits in der Ostschweiz liegt und sich immer etwas im Schatten des allgewaltigen Zürich fühlt. Zudem hat sich die Bevölkerung etwas ein-

seitig der Textilindustrie verschrieben; der Welt Ruf der St.-Galler Stickereien genügte nicht zur Bewahrung vor schweren Krisen, die selbst heute noch nicht völlig überwunden sind. Nicht Kulturfeindlichkeit, sondern Sorge um das Gemeinwesen ist darum die Ursache der gegenwärtigen Kulturkrise.

Daß es nicht an ernsthaften Versuchen zur Verbesserung fehlt, steht ebenfalls fest. Um den Künstlern einen Ganzjahresvertrag zu sichern, gastiert das St.-Galler Stadttheater seit Jahren während des Sommers im Kurort Baden bei Zürich. Gerade die beiden letzten Saisons aber haben den Gästen ein beträchtliches Defizit eingetragen, und die St.-Galler sehen nicht ein, weshalb sie die Wohltäter einer anderen Stadt spielen sollen. Andere wiederum sind der Meinung, daß es ein Luxus sei, wenn sich die beiden keine Bahnstunde auseinander liegenden Städte Winterthur und St. Gallen mit je etwa 70 000 Einwohnern ein eigenes Berufsorchester leisten. Auch an das zwar in einem anderen Land, doch nicht weit entfernt liegende Konstanz ist schon gedacht worden.

Im übrigen geht es hier wie anderwärts: Im Augenblick, in dem man eine Institution in ihrem Bestehen bedroht sieht, besinnt man sich erst richtig auf ihre Werte. Es hat sich darum ein Aktionskomitee „Rettet das Stadttheater“ gebildet, das sich als Hauptziel gesetzt hat, mit einer großzügigen Geldsammlung namentlich die sozialen Verhältnisse des Theaterpersonals und der Orchestermusiker zu verbessern. Die jüngste Generation, vertreten durch die Sekundarschüler, hat einen Schweigemarsch durch die Stadt veranstaltet. Auf einem der Transparente stand zu lesen: „Theater und Konzertverein, wie wird deine Zukunft sein?“ Klassisch ist er nicht, der Vers; vielleicht nützt er dennoch.

Schon seit einer Reihe von Jahren ist die Wiener Singakademie mit ihrem Kammerchor sowie den Wiener Philharmonikern bei der „Umbrischen Musikkirchweih“, wie die treffendste deutsche Übersetzung der „Sagra Musicale Umbra“ wohl lautet, in Perugia ein gern gesehener Gast. Daß sie Ruf und Ruhm mit Recht genießt, war auch beim vierzehnten dieser geistlichen Musikfeste zu beobachten. Auf dem Spielplan standen verschiedene und verschiedenartige Werke Joseph Haydns, von welchen ein paar weniger umfangreiche auch in den nördlicheren Regionen nur selten und in Italien, wenigstens nach der Angabe des Programmheftes, überhaupt noch nicht gehört worden sind: außer der hier natürlich auch schon oft aufgeführten „Schöpfung“: die „Litaneien der seligen Jungfrau“, deren Stimmen erst vor kurzer Zeit im Esterhazyschen Archiv von Eisenstadt wieder aufgefunden worden sind, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstandene „Tedeum für die Kaiserin Maria Theresia“ und die „Messa pro Tempore Belli“, die ihre Niederschrift der Bedrohung Mantuas durch Napoleon im Jahre 1796 verdankte und auch „Paukenmesse“ genannt wird.

Später boten dieselben Gesangs- und Instrumentalkörper eine prachtvoll geschlossene Wiedergabe von Beethovens „Missa solemnis“. Noch häufiger als Haydn kam bei dem Fest Bach zu Wort: mit einigen Kirchenkantaten und dem „Osteroratorium“, deren prächtige Ausdeutung man wiederum dem Wiener Chor verdankte, ferner mit einigen unbegleiteten Motetten in der Wiedergabe durch den Aachener Domchor, der unter der Führung von T. B. Rehemann den Österreichern mit seinem klanglich wie rhythmisch bewunderungswürdig vorbereiteten Vortrag und seinem herrlichen Stimmenbestand ein ernstlicher Konkurrent wurde.

Auch die übrigen Musikstücke aus alter und neuerer Zeit wurden nur in den ersten italienischen Wiedergaben gehört. Davon war auch das „Laudario Polifonico di Santa Maria del Fiore“ nach anonymen Florentiner Tonsetzern des 17. und 18. Jahrhunderts, das der Wiener Kammerchor ebenfalls mit nach Perugia brachte, nicht auszunehmen; denn es handelte sich dabei nur um eine hörensweite gute Bearbeitung von Mario Fabii. Den größten Teil der alten und ältesten italienischen Gesangsmusik hatten aber die Aachener im Festprogramm. Davon seien nur angeführt: die feierlichen achtstimmigen A-cappella-Chöre „Surge illuminare!“ und ein „Stabat Mater“ von Palestrina, je ein „Tui sunt coeli“ von Orlando di Lasso und „Laudate Deum“ von Filippo di Monte, die für die nämliche Stimmenanzahl gesetzt sind, und der fünfstimmige Chor „O Maria, vernans rosa“ von Clemens non Papa.

Von den sonstigen Werken altitalienischer Herkunft — dem zweiteiligen Oratorium „Der Tod Abels“ von Leonardo Leo (1694–1744) und einem „Magnificat“ aus der „Sonntagsvesper“ von Francesco Cavalli (1602–1676) — wurde nur das zuerst angeführte von heimischen Kräften wiedergegeben: vom Mailänder Orchestra dei Frati minori und dem Turiner Polyphonen Chor. Der Schaffensstil Leos entspricht ganz seiner Neapolitaner Herkunft, und kaum anders verhält es sich mit Cavalli, der aus der weiteren Umgebung von Venedig stammt, ein Schüler von Monteverdi gewesen ist und auch selbst an der dortigen Markuskirche gewirkt hat. Schon die Äußerlichkeit, daß sein „Magnificat“ für Doppelchor und Orgel geschrieben ist, läßt auf Venedig und dessen berühmteste Kathedrale schließen. Den Abend, an dem die Wiener Cavallis „Magnificat“ und das bereits erwähnte „Laudario“ der alten anonymen Florentiner darboten, leitete Ernst Krenek schon mehrmals aufgeführte und ihrem Wert gemäß gewürdigte „Lamentatio Jeremiae Prophetae“ ein.

Seit der Uraufführung der „choreographisches Mysterium“ unterbetitelten „Laudes Evangelii“ von Valentino Bucchi, die in Perugia bereits vor mehreren Jahren stattgefunden hat, ist die Leitung der Festspiele immer wieder darauf zurückgekommen. Das wird gewiß auch allen ihren regelmäßigen Besuchern recht sein; denn gegenwärtig gibt es kaum ein zweites Tonwerk, in welchem in ähnlicher Weise starkes zeitgenössisches Musikgefühl zu religiöser Innerlichkeit findet.

Da es die Fülle der sonst noch gehörten Tonwerke nicht zuläßt, auch nur alle Titel und ihre Verfasser anzuführen, müssen wir uns hier mit einigen Andeutungen begnügen. Dem folgenden Werk seien jedoch, da abendfüllend, wenigstens einige Zeilen gegönnt: Ein „Jesusspiegel“ für Solostimme, Frauenchor und Streichorchester von André Caplet ist ganz im Boden seiner nationalen Musik — der französischen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts — verwurzelt, schließt aber leider nur ihre Mängel in sich: Süßlichkeit anstatt wahrer Empfindung und — wenn es doch sein muß — ehrlicher Romantik.

Es wurden ferner Werke von Brahms und Bruckner, Otto Nicolai und Felix Mendelssohn-Bartholdy, Max Reger, Joseph Haas, Johann B. Hilber, Otto Jochum, Heinrich Lemacher und Reinhard Schwarz-Schilling dargeboten. Auch noch ungenannt geblieben sind außer dem natürlich nicht zu umgehenden Verdi die Italiener: Ettore Desderi, Renato Fasani, Giorgio Fiori, Ildebrando Pizzetti, Ennio Porrino, Ignacio Prieto, Luigi Rachel und Riccardo Zandonai, die Franzosen: Francis Poulenc, Olivier Messiaen, Alexander Tansman und Michel

Ciry, der Holländer Lodewyck de Jocht und der Belgier César Franck.

Bei den „Laudes Evangelii“ von Bucchi waren das vielgepriesene Orchester des Florentiner Maggio Musicale unter Bruno Bartoletti und der Chor des Musiklyzeums von Perugia vorteilhaft beteiligt; an der Szene vor allem der Choreograph Leonide Massine. Marcel Couraud leitete den Abend der französischen Komponisten Tansman, Ciry und Messiaen, wobei er gleichfalls über den Florentiner Spielkörper, dazu den Chor der Rundfunktelevision Paris verfügte. Seine Singakademie leitete Hans Gillesberger, ein Chorerzieher hohen Ranges, natürlich wieder selbst. Es ist jedoch italienischer Brauch, in Konzerten, in denen Sänger und Instrumentalisten vereint wirken, die Orchester- und die Chorleitung zwei Dirigenten zu überantworten. So ging denn dem Chordirigenten gelegentlich ein Orchesterdirektor zur Hand. Als solche wirkten bei der Wiedergabe der „Schöpfung“ Erich Leinsdorf und im zweiten der Haydnkonzerte, dessen Spielfolge drei kürzere Werke des Meisters enthielt, der griechische Maestro Miltiades Caridis mit. Gillesberger führte an zwei *Bachabenden* allein den Taktstock. Von den Gesangssolisten seien schließlich rühmend hervorgehoben: Maria Stader (Sopran), Christa Ludwig (Mezzosopran), Anton Dermota (Tenor), Heinz Rehfuß und Frederik Guthrie (Bässe).

Bozener Pianisten-Wettbewerb

Zum elftenmal trafen sich in Bozen junge Pianisten aus aller Welt, um ihre Kräfte im internationalen Wettbewerb „Ferruccio Busoni“ zu messen. Fünfmal wurde bisher der vielbegehrte Busoni-Preis verliehen (zuletzt 1957 an die seitdem in steilem Aufstieg begriffene Argentinierin Martha Argerich), der 500 000 Lire beträgt und als besonderes Geschenk eine Konzertreise durch die zehn wichtigsten Konzertsäle Italiens einschließt, darunter die Mailänder Scala, Santa Cecilia in Rom und Maggio Musicale Fiorentino. Wer diesen Preis erringt, hat den Sprung in die Karriere gemacht.

Aus 19 Nationen kamen dieses Jahr die Bewerber, unter ihnen ausgezeichnete Talente. Aber keiner hatte die überragende Begabung, der die Verleihung des ersten Preises gerechtfertigt hätte. Um eine Entwertung zu verhindern, verzichtete die Jury auch diesmal darauf, ihn zu vergeben. Um so reicher war die Auswahl der Begabungen, die für die übrigen Preise zur Verfügung stand. Der zweite Preis (250 000 Lire) wurde zu gleichen Teilen an die Französin Cécile Ousset und den Amerikaner Leonard Hokanson verliehen; weitere Preise und Diplome fielen an Spanien, Japan, Ungarn, Frankreich, England und an noch vier Amerikaner. Ein auffallendes Symptom, daß weder Deutschland, Österreich noch auch das gast-

gebende Land Italien in der entscheidenden Finalrunde vertreten waren, dagegen allein sechs Amerikaner. Gespielt wurde vor allem die große Standardliteratur — Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin und unter den neueren Ravel, Prokofieff und Bartók. Der betont international zusammengesetzten Jury gehörten namhafte Pianisten aus sieben verschiedenen Ländern an, darunter Vertreter aus den Ostblockstaaten Ungarn und Bulgarien. Im Gegensatz etwa zum Münchener Musikwettbewerb, bei dem die Bewertung der Leistungen im wesentlichen nach einem genau festgelegten Punktsystem erfolgt, wählt man in Bozen die Form der Diskussion, die die Juroren nötigt, mit offenen Karten zu spielen: Jeder ist gezwungen, Stellung zu beziehen und seine Meinung vor den anderen zu begründen. Man will auf diese Weise verhindern, daß durch die Verlockung der Manipulation mit anonymen Ziffern eventuelle landsmannschaftliche oder sonstige Bevorzugungen ermöglicht werden.

Helmut Schmidt-Garre

VORSCHAU

Festspiele und Wettbewerbe

Das neue Salzburger Festspielhaus wird am 26. Juli 1960 mit dem Rosenkavalier von Richard Strauss unter der Leitung von Herbert von Karajan eröffnet. Als zweites Werk soll Mitte August die szenische Uraufführung des Oratoriums „Le Mystère“ von Frank Martin stattfinden. Dirigent ist Paul Ansermet, der das Werk am 23. Dezember in Genf zur konzertanten Uraufführung bringen wird.

Wie jedes Jahr findet auch 1960 der *Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique* im Mai in Brüssel statt. Pianisten im Alter von 17 bis 30 Jahren können sich beteiligen. Letzter Anmeldetermin ist der 15. Januar 1960. Nähere Auskünfte erteilt die Direktion, Brüssel, 11, rue Baron Horta.

Die Glockengießerei Petit & Fritsen in Aarle-Rixtel (Holland) schreibt zur Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens einen Wettbewerb für eine Glockenspielkomposition aus. Die Komposition, die fünf oder sechs Minuten Dauer haben soll, ist für ein Glockenspiel mit vier Oktaven Umfang gedacht (c-c''', im Baß entfallen die Töne cis und dis). Die Komposition muß vor dem 15. Januar 1960 eingereicht werden und soll entweder auf Transparentpapier geschrieben sein oder in dreifacher Ausfertigung vorliegen. Die Einsendung soll unter Kennwort erfolgen. Name und Adresse des Komponisten wird in geschlossenem Umschlag erbeten. Der erste Preis beträgt hfl. 500,—, der zweite Preis hfl. 250,— und je eine kleine Glocke mit Inschrift.

Anlässlich seines 60. Geburtstages hat Dr. Sprengel dem Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie den „Bernhard-Sprengel-Preis“ für Kompositionen auf dem Gebiet der Kammermusik gestiftet. Die Auszeichnung soll im Verlauf von zehn Jahren fünfmal verteilt werden. Der Preis ist jeweils mit

3000 DM dotiert. Kammermusikwerke für ein bis acht Instrumente aller Gattungen können prämiert werden. Ausgeschlossen sind Werke für Tasteninstrumente solo und Orchesterbesetzung. Die Einbeziehung einer Singstimme ist möglich. Zugelassen sind durch ein Musikstudium ausgewiesene Komponisten aller europäischen Länder einschließlich der Ostblockstaaten. Das Alter der Bewerber soll mindestens 25 Jahre sein. Der Einsendeschluß der ersten Ausschreibung ist auf den 31. Januar 1960 festgesetzt. Die Vorlage der Kompositionen hat über den Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Köln, Habsburgerring 2-12, zu erfolgen. Dort sind auch die genauen Bedingungen zu erfahren.

Das Kurpfälzische Kammerorchester, der Verlag Bote & Bock, der Mannheimer Musikverlag GmbH und der Sirius-Verlag schreiben einen *Kompositions-Wettbewerb für Kammerorchesterwerke* aus. Gefordert werden: 1. Kammer-sinfonie oder größeres Divertimento für Streichorchester mit 4-6 Bläsern (Spieldauer 20-30 Minuten); 2. ein Konzert für ein oder zwei Soloinstrumente mit Streichorchesterbegleitung (Spieldauer 10-20 Minuten); 3. eine Suite oder Sinfonietta für Streicher (Spieldauer 10-15 Minuten). Die drei mit 600,- DM, 400,- DM und 300,- DM dotierten preisgekrönten Werke werden in das Konzert- und Rundfunkprogramm des Kurpfälzischen Kammerorchesters aufgenommen. Teilnahmeberechtigt sind Komponisten jeder Nationalität. Einsendeschluß ist der 31. März 1960. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat des Kurpfälzischen Kammerorchesters, Ludwigshafen/Rh., Kanalstraße 95.

Zur Feier des zehnten Jahrestages ihrer Gründung schreibt die AIDEM (Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale) einen jährlichen *internationalen Wettbewerb* für eine Komposition für Kammerorchester aus. Die Wahl der Instrumente ist freigestellt. Die Komposition darf weder veröffentlicht noch aufgeführt sein und soll mindestens 15 Minuten dauern, 30 Minuten jedoch nicht überschreiten. Die eingeschickten Arbeiten (Einsendeschluß ist der 31. März 1960) sollen ein Motto tragen, das sich auf einem verschlossenen Umschlag befindet, in dem die Personalien des Autors und seine Adresse enthalten sein müssen. Der erste Preis beträgt Lire 1 000 000, der zweite Preis Lire 200 000. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat der AIDEM, Viale Poggio Imperiale 28, Florenz (Italien).

Bühne

Am 15. Dezember wird in Gelsenkirchen der *Theater-Neubau* eröffnet werden. Die Festansprache hält Hans Schweikart, der Intendant der Münchener Kammer-spiele. Als Festaufführung ist Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“ mit der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy vorgesehen. Ein Konzert unter der Leitung von Ljubomir Romansky bringt Werke von Händel, Hindemith und Beethoven.

Die *Städtischen Bühnen Oberhausen* werden als Erstaufführung für die Bundesrepublik das Ballett „Die Fontäne von Bachtchissarai“ des Russen Boris Assafew bringen. Die Primaballerina der Belgrader Oper, Mira Sanjina, wurde für eine Hauptrolle gewonnen.

Das Ballett der *Wuppertaler Bühnen* plant für seinen neuen Tanzabend am 30. Dezember die Uraufführung

gen des abstrakten Balletts „Construction humaine“ von Silbermann/Spitzmüller und des „Ballet blanc“ von Wolfgang Fortner. Außerdem ist ein Ballett nach der sinfonischen Dichtung „Romeo und Julia“ von Hector Berlioz vorgesehen. Die Choreographie haben Erich Walter und Heinrich Wendel übernommen, die musikalische Leitung liegt in Händen von Hans Dre-wanz.

Der neue Intendant der *Brüsseler Oper*, Maurice Huisman, will einen Repertoire-Austausch mit den Opern Antwerpen, Gent, Lüttich und Charleroi einleiten. Ferner sollen vorbildliche Aufführungen ausländischer Bühnen, u. a. der Münchener und der Wiener Oper sowie der Scala, gezeigt werden. Die Frankfurter Oper gastierte bereits im Oktober in Brüssel.

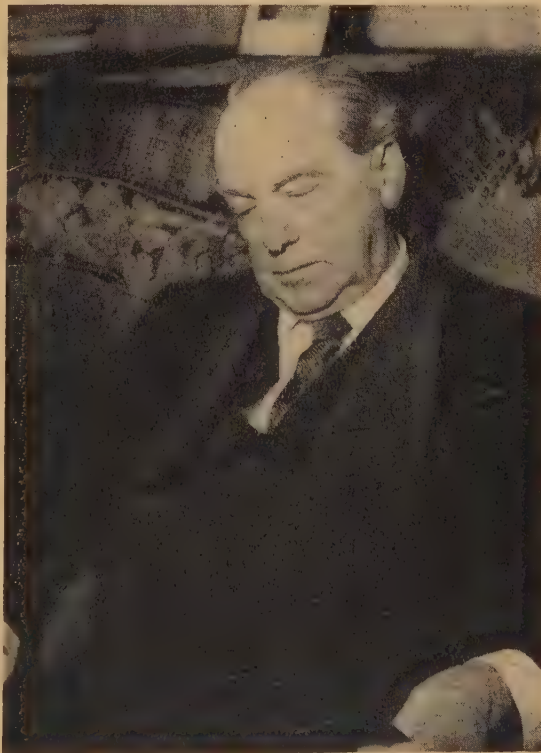
Zu dem ersten *Ballett-Abend* der *Kölner Oper*, den Aurel von Milloss als Choreograph vorbereitet, werden drei bildende Künstler Dekorationen und Kostüme entwerfen: Afro (Rom), Hubert Berke (Köln) und Otto Herbert Hajek (Stuttgart).

Die *Städtischen Bühnen Frankfurt* planen für den 6. Januar 1960 die Neuinszenierung von Alban Bergs Oper „Lulu“. Die Titelpartie soll Helga Pilarczyk übernehmen. Die musikalische Leitung hat Georg Solti, Günther Rennert wird Regie führen.

Carl Orffs Oper „Die Kluge“ wird Anfang 1960 in Kopenhagen am *Königlichen Theater* aufgeführt werden.

Kunst und Künstler

Professor Karl Klingler feiert am 7. Dezember seinen 80. Geburtstag. In Straßburg geboren, erhielt er frühzeitig von seinem Vater den ersten Violinunterricht und trat bereits als Fünfjähriger öffentlich auf. Er studierte später in Berlin bei Joseph Joachim und Max Bruch und wirkte 1901/02 als Konzertmeister des Ber-



liner Philharmonischen Orchesters und von 1903 bis 1935 als Violinlehrer an der Berliner Hochschule für Musik. Von 1905 bis 1935 bereiste er mit seinem berühmten Streichquartett ganz Europa und war (1906/07) vorübergehend Bratschist im Joachim-Quartett. Seit Joachims Tod spielt er dessen Stradivari-Geige. Klingler ist auch als Komponist und mit einer pädagogischen Schrift, „Die Grundlagen des Violinspiels“ (1921), hervorgetreten. Er gilt als begeisterter Mathematiker und war mit Max Planck eng befreundet.

Professor Fritz Stein begeht am 17. Dezember seinen 80. Geburtstag. Nach Studien bei Wolfrum, Nikisch, Friedländer, Riemann und Straube wirkte er als Musikdirektor und Professor in Jena, dann als Nachfolger Regers in Meiningen und ging 1925 als städtischer Generalmusikdirektor nach Kiel. Seit 1945 lebt er in Berlin. Er hat sich vor allem für das Werk Regers eingesetzt und 1954 einen thematischen Katalog seiner Werke veröffentlicht; er schrieb Reger-Biographien und hat sich als Herausgeber älterer Musik betätigt.

Am 19. Dezember vollendet Paul Dessau das 65. Lebensjahr. Als Kapellmeister wirkte er in Köln, Mainz und an der Städtischen Oper Berlin. 1933 verließ er Deutschland und lebte in New York und Hollywood. 1948 kehrte er nach Berlin zurück. Er hat sich vor allem durch seine Werke auf Texte von Bert Brecht einen Namen gemacht („Das Verhör des Lukullus“, „Deutsches Miserere“, Musik zu „Mutter Courage“). Sein rezitativischer, stark vom Rhythmus geprägter Stil ist dem Sprachstil Brechts in etwa adäquat.

Heinrich Sutermeister wird für das im nächsten Sommer im schweizerischen Einsiedel in Szene gehende „Einsiedler Große Welttheater“ eine neue Bühnenmusik für Knabenchor, gemischten Chor, Orgel und Blasmusik komponieren.

Der englische Komponist Benjamin Britten arbeitet an einer neuen Oper nach Shakespeares „Sommer-nachts Traum“. Das Werk soll auf den Aldeburgh-Festspielen in England im nächsten Jahr zur Uraufführung kommen.

Gerhard Steeger, der Studienleiter des Landestheaters Hannover, ist von Herbert von Karajan, dessen musikalischer Assistent er mehrere Jahre an der früheren Berliner Staatsoper war, eingeladen worden, bei den Salzburger Festspielen 1960 als sein musikalischer Assistent mitzuwirken.

Generalmusikdirektor Heinz Wallberg, der Chefdirigent des Bremer Philharmonischen Staatsorchesters, ist von Herbert von Karajan an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden. Er wird in der Spielzeit 1960/61 mehrere Monate in Wien gastieren.

Kurt Jooss, der Choreograph und langjährige Leiter der Folkwang-Tanzschule in Essen, inszeniert die Uraufführung der Oper „Cyrano de Bergerac“ von Otto Erich Schilling, die im Januar an der Stuttgarter Staatsoper vorgesehen ist.

Der Intendant des Theaters der Stadt Koblenz, H. W. Wolff, wird zu Beginn des nächsten Jahres im Théâtre Municipal in Straßburg die erste deutschsprachige Meistersinger-Inszenierung in Frankreich nach Kriegsende übernehmen. Ein Ensemble bekannter Wagner-Sänger wurde gewonnen. Die Aufführung soll im Februar 1960 unter der musikalischen Leitung von Ernest Bour stattfinden.

Der künstlerische Leiter der Edinburgher Festspiele, Robert Ponsonby, wird im nächsten Jahr von seinem Amt zurücktreten, weil er seine Auffassungen über das notwendige Niveau der Darbietungen und die Bedeutung experimenteller und ungewöhnlicher neuer Werke für die Festspiele gegenüber der Festspielgesellschaft nicht durchsetzen kann.

Der Oberspielleiter der New Yorker Metropolitan Opera, Herbert Graf, ist von der Spielzeit 1960/61 an zum Direktor des Stadttheaters Zürich ernannt worden.

Zum neuen Intendanten des Osnabrücker Theaters am Domhof wurde Peter Maßmann, Stellvertreter des Generalintendanten der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen, gewählt. Er wird sein neues Amt zu Beginn der Spielzeit 1960/61 antreten.

An Stelle des nach Bern berufenen Walter Oberer ist der Intendant des Nordmark-Landestheaters in Schleswig, Dr. Horst Gnekow, zum Direktor der Stadttheaters Luzern gewählt worden. Er tritt sein Amt zu Beginn der Saison 1960/61 an.

Konzert

Am 17. Februar 1960 soll in Hinterzarten (Schwarzwald) die Uraufführung des Kammerkonzerts für Flöte und 6 Soloinstrumente von Hans Zender stattfinden. Ausführende sind Mitglieder der Kammermusikgemeinde Hannover.

Professor Hans Rosbaud hat das neueste Werk Armin Schiblers, ein Konzert für Schlagzeug und Orchester, zur Uraufführung angenommen. Es soll in einem der Musica-viva-Konzerte der Zürcher Tonhalle in der Saison 1960/61 mit Adolf Neumeier als Solisten gespielt werden.

Rundfunk

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart plant für den 22. April 1960 die Uraufführung der Sinfonie für Streichorchester von Harald Genzmer, und zwar im Rahmen der „Tage zeitgenössischer Musik“. Die Leitung hat Hans Müller-Kray.

Gustav König wird in Berlin mit dem Radio-Symphonieorchester und dem RIAS-Chor Luigi Dallapiccolas „Hiob“ zur Aufführung bringen.

HEINZ SCHÜNGELER: *Klavierschule*

nach neuzeitlichen musikerzieherischen und technisch-methodischen Grundsätzen

2 Bände · Ed. Schott 4011/2 · je DM 6,50

Die glückliche Verbindung der bewährten klavierpädagogischen Tradition mit neuzeitlichen musikerzieherischen Tendenzen war bestimmend für den außergewöhnlichen Erfolg dieser Schule.

RÜCKSCHAU

Festspiele und Wettbewerbe

Der „Septembre Musical“, dessen Hauptteil sich nun schon zum 14. Male in Montreux abspielte, wurde durch das Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet, mit Yehudi Menuhin als Solisten, eröffnet. Die nächsten sechs Sinfoniekonzerte wurden vom Concertgebouw Orchester Amsterdam unter der Leitung von Rafael Kubelik, Eugen Ormandy, Antal Dorati, nochmals Kubelik, Karl Böhm und Paul Klecki bestritten. Vier von Charles Munch, Carl Schuricht, André Cluytens und Lorin Maazel geleitete Konzerte des Orchestre National Paris schlossen sich an. Mit dem Pariser Radiochor und dem Pariser Nationalorchester schloß Igor Markevitch den zwölfteiligen Zyklus mit dem Faust-Oratorium von Berlioz ab. — Am Ende der sich anschließenden Kammermusikdarbietungen in Vevey brachte das Pforzheimer Kammerorchester unter F. Tilegant Vivaldi, Bach, Haydn, Britten und Dvořák zum Vortrag.

Unter den 201 Kandidatinnen und Kandidaten, welche die erste Siebung des *Genfer Internationalen Musikwettbewerbs* überstanden haben, sind ganze fünf zu ersten Preisen gelangt. Unter den Sängern gab es nicht einmal einen des zweiten Preises Würdigen; mit einem Rumänen stand der Deutsche Jens Flottau (Hamburg) als Empfänger einer ersten Medaille im vordersten Rang. Bei den Sängerinnen ging ein zweiter Preis an die Amerikanerin Lois Laverty, und unter den Medaillengewinnerinnen figurierte Ilse Hinrichs aus Hamburg. Die gleiche Auszeichnung erwarb sich unter den Oboisten Klaus Ebach aus Wissen; hier fanden sich gleich zwei mit ersten Preisen Ausgezeichnete im Schweizer Heinz Holliger und im Franzosen Jacques Vandeville. Zweite Preise für Trompete erwarben Bernard Jeannoutot (Frankreich) und Jean Mossiat (Belgien). Auf den mit einem zweiten Preis ausgezeichneten Bratschisten André Vauquet (Frankreich) folgte unmittelbar der mit einer ersten Medaille bedachte Deutsche Martin Fischer (Berlin). Danièle Dechenne und Jean Decroos (Frankreich) wurde der erste Preis im Duo-Wettbewerb Violoncello-Klavier zugesprochen, Paul Helmer und Werner Taube (Kanada/Deutschland) der zweite Preis; ferner Ingeborg Schneider und Franz Amann (Deutschland) ein Diplom. Beste unter den Pianistinnen war die mit einem zweiten Preis bedachte Catherine Silie (Frankreich); Adu Frederica Faiss (Stuttgart) erwarb sich ein Diplom. Unter den Pianisten fand sich nochmals ein mit der höchsten Auszeichnung Bedachter in Jean-Paul Sévilla (Frank-

reich), während ein zweiter Preis an den in Freiburg i. Br. lebenden Amerikaner Michael Ponti, ein Diplom an Jürgen von Oppen (Bernburg) ging. Mit einem zweiten Preis, sechs Medaillen und zwei Diplomen steht Deutschland hinter Frankreich, der Schweiz und den USA im vierten Rang der Nationen.

Preise

Den ersten Preis im *Harfen-Wettbewerb* auf dem Berge Zion erhielt die 19jährige Venezianerin Susanne Mildonian.

Die Stadt Recklinghausen hat dem in Mannheim lebenden Komponisten und Dirigenten Wolfgang Hofmann für seine „Konzertante Sinfonie“ eine Anerkennungsprämie verliehen. Das Werk kam im Rahmen eines Konzerts der jungen Generation am 31. Oktober 1959 zur deutschen Erstaufführung.

Der Berliner Komponist Friedrich Metzler gelangte beim *Zweiten internationalen Kompositionswettbewerb des Casinos Divonne-les-Bains* mit seinem Quintett für Harfe, Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello in die öffentliche Endentscheidung. Am 28. Oktober fand die Uraufführung durch das Harfenquintett Marie-Claire Jamet in Paris statt.

Bühne

Die *Stuttgarter Staatsoper* begann ihr einwöchiges Gastspiel an der Wiener Staatsoper mit einer Neinszenierung des „Parsifal“ von Richard Wagner. Die Aufführung wurde anschließend in den Stuttgarter Spielplan übernommen.

In der *Ostberliner Staatsoper* wurde am 4. Oktober die Oper „Der arme Konrad“ von Jean Kurt Forest nach einem Drama von Friedrich Wolf uraufgeführt.

Am 31. Oktober brachten die *Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth* die Erstaufführung der Spieloper „Yü-Nu, die Tochter des Bettlerkönigs“ von Erich Riede. Der Text, nach einer chinesischen Legende aus der Ming-Zeit, stammt von W. Werner Götting. Musikalischer Leiter war der Komponist. Die Inszenierung besorgte Georg Goll, das Bühnenbild entwarf Otto Stich.

Kunst und Künstler

Die Philosophische Fakultät der Universität Leipzig hat Generalmusikdirektor Professor Franz Konwitschny aus Anlaß der 550-Jahr-Feier der Universität den Titel eines Ehrendoktors verliehen.

EDITION SCHOTT - EINZELAUSGABE

Die große musikalische Volksbibliothek

umfaßt die wichtigsten, auf dem Urtext basierenden klassischen Werke und Musik aller Art für Klavier oder andere Instrumente in mustergültigen, preiswerten Neu-Ausgaben.

Jede Nummer DM 1,20

Kostenloser Katalog durch den Fachhandel oder vom Verlag

Professor *Heinz Schröter*, der Direktor der Kölner Musikhochschule, spielte in Zürich und Paris anlässlich des Haydn-Gedenkjahres verschiedene Klavierkonzerte des Komponisten.

Am 28. November vollendete Professor *Wilhelm Krämer* das 65. Lebensjahr. Neben seiner Tätigkeit als Konzertbegleiter und Musikschriftsteller hat er sich vor allem als Gründer der Ludwigsburger Schloßkonzerte und als Initiator des Deutschen Mozartfestes in Ludwigsburg über die Grenzen Württembergs hinaus einen Namen gemacht. Krämer ist Gründer der Ludwigsburger Mozartgesellschaft.

Eugen Ormandy feierte am 18. November seinen 60. Geburtstag. Der gebürtige Ungar lebt seit Anfang der zwanziger Jahre in den USA, wo er zunächst als Geiger begann, sich aber bald zu einem Dirigenten von internationalem Rang entwickelte. Als Nachfolger von Leopold Stokowsky leitet er seit 1936 das Philadelphia Symphonieorchester.

Sir John Barbirolli beging am 2. Dezember seinen 60. Geburtstag. Obgleich in London geboren, ist er vom Vater und von der Mutter her echter Romane. Er begann als Cellist, gründete 1925 ein eigenes Kammerorchester und wurde bald ein außerordentlich populärer Dirigent. Vor allem setzte er sich für die Aufführung italienischer Opern in London ein. Von 1937–43 leitete er als Nachfolger Toscaninis die New Yorker Philharmoniker. Seit 1943 wirkt er in Manchester als Chefdirigent des Hallé-Orchesters, mit dem er zahlreiche Konzertreisen unternimmt. Barbirolli wurde in den Adelsstand erhoben, die Universitäten Manchester und Dublin haben ihm den Dr. h. c. verliehen.

Konzert

Am 31. Oktober fand in *Recklinghausen* die Uraufführung der 1. Symphonie von *Friedrich Voß* statt. Es spielte die Nordwestdeutsche Philharmonie unter Generalmusikdirektor *Kurt Braß*. Die Uraufführung erfolgte im Rahmen des Recklinghausener Musikwettbewerbes im „Konzert der jungen Generation“. Beim Eröffnungskonzert der *Musica-viva-Reihe* 1959/60 der Stadt *Remscheid* kam die Zweite Symphonie von *Julien-François Zbinden* zur deutschen Erstaufführung. Außerdem erklangen das Philharmonische Konzert von *Paul Hindemith* und *Capriccio* und Finale von *Wolfgang Fortner*. Das Städtische Orchester spielte unter der Leitung von *Siegfried Goslich*.

Hindemiths Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser kam unter der Leitung von Prof. *Günter Wand* am 12. und 13. November in *Kiew* und am 19. November in *Moskau* zur Aufführung.

Heinrich Sutermeisters „Missa da Requiem“ wurde am 30. Oktober in *Zürich* und am 28./29. November in *Genua* aufgeführt. Das Werk wird mit den Solisten *Agnes Giebel* und *Hermann Prey* und dem *RIAS-Chor* unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Ludwig Jochum* demnächst auf *Columbia-Schallplatten* herauskommen.

Das *Stuttgarter Kammerorchester* unternahm im Rahmen des deutsch-sowjetischen Kulturaustausch-Programms eine Reise durch die Sowjetunion. Unter seinem Leiter, Professor *Karl Münchinger*, spielte das Orchester in *Moskau*, *Leningrad* und *Tiflis*. Auf dem Programm standen Werke von *Bach*, *Mozart*, *Vivaldi*, *Gluck* und *Haydn*.

Rundfunk

Im Rahmen der Veranstaltungsreihe „das neue werk“ des *Norddeutschen Rundfunks Hamburg* fand am 30. Oktober die Uraufführung des Konzertes für Sopran und Instrumente von *Dieter Schönbach* statt. Unter der Leitung von *Robert Craft* spielte das Sinfonieorchester des *NDR*. Solistin war *Carla Henius*. Außerdem standen Werke von *Hans Werner Henze*, *Anton Webern* und *Igor Strawinsky* auf dem Programm.

Hans Krackes „Divertimento für Flöte und Klavier“, bereits von *Radio Hilversum* gesendet, wurde von *Radio Bremen* auf Band aufgenommen. Die Ausführenden waren *Renate Ruge* von *Rohden* (Flöte) und *Birgid von Rohden* (Klavier). Der *Wiener Schubertbund* brachte Chöre des gleichen Komponisten in *Wien* unter Prof. *Leo Lehner* zur Uraufführung.

RIAS Berlin brachte am 20. November „*Moses und Aron*“ von *Arnold Schönberg* in der Berliner Premierenbesetzung.

In *Chicago (USA)* wurde das Konzert für Violine und Orchester von Professor *Reinhard Schwarz-Schilling* gesendet. Es handelte sich um eine Münchener Rundfunkaufnahme mit den Münchener Philharmonikern unter Leitung des Komponisten. Solist war *Siegfried Borries*.

Anlässlich des fünfjährigen Bestehens der „Berliner Schulfunkstunde“ brachte der *Sender Freies Berlin* am 23. Oktober die Uraufführung des musikalischen Kammerstückes für Kinder „*Der Wolf als Flötenspieler*“ von *Hans Bergese*. Der Text nach einer Fabel des *Äsop* stammt von *Anneliese Schmolke*.

Der *Süddeutsche Rundfunk* brachte am 24. Oktober eine Reportage über die Arbeit der Städtischen Musikschule *Braunschweig*.

Musikerziehung

Unter der Leitung von Professor *Enrico Mainardi* fand im Oktober am *Städtischen Konservatorium Osnabrück* ein Meisterkursus für Violoncello und Kammermusik statt.

Professor *Edith Picht-Axenfeld* hat bei den von *H. J. Koellreutter* geleiteten *Internationalen Ferienkursen der Universität Bahia* in *Salvador (Brasilien)* einen Meisterkursus für Klavier gehalten.

Professor *Johannes Schneider-Marfels*, zuletzt als Leiter einer Meisterklasse für Klavier an der Hochschule für Musik in *Dresden* tätig, wurde ab 1. Oktober 1959 an die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg i. Br.* verpflichtet.

Edgar Stahmer, Musikdozent an der Pädagogischen Hochschule *Lüneburg* seit 1957, ist vom niedersächsischen Kultusminister zum Professor ernannt worden. Er erhielt gleichzeitig zum 1. November einen Lehrauftrag für Musikerziehung an die Pädagogische Hochschule *Braunschweig*.

Bisherige Hefte der musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER

(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornelissen)

● Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

● Th. Cornelissen: Weber „Freischütz“ DM 4,80

● D. Stoverock: Beethoven „Fidelio“ in Kürze!

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Mit Beginn des Wintersemesters 1959/60 hat Professor Hans Karolus die Leitung der *Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken* übernommen. Das Institut ist hinsichtlich des Studienplanes den übrigen Hochschulen des Bundesgebietes völlig gleichgestellt. In den Lehrkörper der Hochschule wurden berufen: Anneliese Schloßhauer (Gesang), Domorganist Wolfgang Oehms (Katholische Kirchenmusik) und Dr. Theodor Klein (Musiktheorie).

Bei der Immatrikulationsfeier der *Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart* zum Wintersemester 1959/60 am 28. Oktober sprach Professor Arno Erfurth über „Musikerziehung“.

Die Opernschule der *Folkwangschule in Essen* brachte unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel „Das Perlenhemd“ von Leo Justinus Kauffmann zur Aufführung.

Die Opernschule des *Leopold-Mozart-Konservatoriums Augsburg* brachte die beiden Einakter „Die Flut“ von Boris Blacher und „Der Apotheker“ von Joseph Haydn zur Aufführung. Die musikalische Leitung hatte Dr. Fritz Schnell, Regie führte Karl Krollmann. Es musizierten Schüler der Gesangsklasse Kelch und das Orchester des Instituts.

Die *Gemeinschaft Deutscher Musikverbände* hat in Zusammenarbeit mit dem *Bund Deutscher Kunst-erzieher* einen *Plakatwettbewerb* mit dem Thema „Hausmusik“ durchgeführt. Teilnahmeberechtigt waren Jugendliche bis zum vollendeten 20. Lebensjahr. Die besten der über 500 eingesandten Arbeiten wurden im Schöneberger Rathaus ausgestellt, wo auch in einer Feierstunde am 11. November die Preisverteilung stattfand.

Das *Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf* veranstaltete vom 29. November bis 5. Dezember eine Werkwoche für Neue Musik mit dem Thema „Neue Musik in Rußland“.

Die *Fordstiftung, USA*, hat Stipendien von je 5000 Dollar für zwölf junge, wenig bekannte amerikanische Komponisten bereitgestellt. Sie sollen in engem Kontakt mit Schulen und Jugendorchestern Werke für die Jugend schreiben. Von dem Ergebnis dieses Versuchs wird es abhängen, ob der eingeschlagene Weg nach zwei Jahren fortgesetzt wird.

Die *Staatliche Geigenbauschule Mittenwald, Oberbayern*, feierte ihr hundertjähriges Bestehen. Als Geburtstagsgeschenk stellte das Land Bayern einen Neubau mit Konzertsaal zur Verfügung. Über 500 Schüler sind seit Bestehen der Schule ausgebildet worden. Gegenwärtig werden 25 Jugendliche im Geigenbau unterrichtet.

Die *3. Internationalen Meisterkurse der Hamburger Musikhochschule* für Gesang, Violine, Violoncello und Klavier unter der Leitung von Frau Kammersängerin Professor Erna Berger, Professor Max Rostal, Pro-

fessor Enrico Mainardi und Professor Stefan Askenase fanden in der Zeit vom 31. August bis 26. September 1959 statt. Die Kurse wurden von über 50 Teilnehmern aus Ägypten, Brasilien, Chile, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Japan, Jugoslawien, Peru, Polen, Ungarn und der Schweiz besucht.

In der *Basler Musik-Akademie* fand vom 19. bis 24. Oktober eine Studienwoche für zeitgenössische Musik statt, geleitet von Francis Travis und Rudolf Kelterborn.

Chor

Der *Dortmunder Schubertchor* unter Leitung von Franz Dietsch brachte in einem Konzert am 15. November im Opernhaus Dortmund das neue Männerchorwerk von Joseph Haas, die „Echolieder-Suite“, op. 110, vier Chöre auf Texte von R. A. Schröder und J. Kneip zur Uraufführung.

Der *Studentische Madrigalchor Münster* unternahm eine fünfwöchige Konzertreise durch die Vereinigten Staaten. Der Erlös der Konzerte soll der Wiedergutmachung des von Deutschen an Juden begangenen Unrechts dienen.

Der *Dresdener Kreuzchor* gab am 6. Dezember in der Frankfurter Dreikönigskirche ein Konzert mit weihnachtlicher Musik alter und neuer Meister. Die Leitung hatte Kreuzkantor Professor Rudolf Mauersberger.

Im zweiten der großen Domkonzerte in der Kathedrale zu St. Gallen kam die Missa solennis von Beethoven zur Aufführung. Unter Leitung von Professor Msgr. Dr. Karl Forster, Berlin, sangen die Solisten Gloria Davy, Gertrud Stilo, Peter Witsch und Theo Adam, eingesetzt zusammen mit dem Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, Berlin, und den Bamberger Symphonikern.

Auf ihrer 11. Auslands-Konzertreise gaben die *Münchener Chorbuben* unter der Leitung ihres Direktors Fritz Rothsuh in der Schweiz und in süddeutschen Städten 42 Konzerte, davon 37 geistliche mit Werken von Fritz Bühtger, Hugo Distler, Armin Knab, Christian Lahusen, Fritz Rothsuh, Paul Ernst Ruppel und Ruedi Wäger, sowie fünf Konzerte mit weltlichen Kompositionen von Helmut Bornefeld, Helmut Bogenhardt, Werner Gneist, Christian Lahusen, Fritz Rothsuh, Rudolf Lamy und Kurt Thomas.

Der „*Niedersächsische Singkreis*“, Hannover (Leiter Willi Träder), unternahm im Oktober eine Konzertreise nach Belgien und England. Offene Singstunden, Schulkonzerte, weltliche und geistliche Konzerte wurden dabei in Brüssel, Antwerpen, Bristol und London gegeben. Auf dem Programm standen unter anderem Werke von Scheidt, Schütz, Bach, Pepping, Hindemith, Reda und Distler.

WALDEMAR KLINK

Der Chormeister

Das praktische Handbuch für jeden Chordirigenten

Ed. Schott 1577 · 200 Seiten · 130 Notenbeispiele ·

brosch. DM 6,— · Ganzleinen DM 8,—

Verschiedenes

Herbert von Karajan erhielt den Ehrenring der Wiener Philharmoniker. Die Auszeichnung geschah „in Würdigung der hervorragenden künstlerischen Zusammenarbeit und im Hinblick auf die bevorstehende gemeinsame Weltreise“.

Die Sektion Musik des sowjetischen Verbandes für Freundschaft und kulturelle Beziehungen mit dem Ausland lud Werner Egk zu einem zehntägigen Besuch der Städte Moskau und Leningrad ein. Dort hatte er Gelegenheit, in vielen Gesprächen mit bekannten russischen Komponisten und durch zahlreiche Besuche von Konzert- und Bühnenproben sowie von Opern- und Schauspielaufführungen interessante Einblicke in das Musikleben der UdSSR zu bekommen. Bei einem Treffen mit sowjetischen Komponisten überreichte Egk einen Klavierauszug seiner Gogol-Oper „Der Revisor“, nicht die Original-Partitur, wie einige Zeitungen behauptet hatten.

Der ungarische Maler *Gustav Lörincz de Baranyai*, der seit 1922 in München lebt, hat eine in ihrer Art einzigartige Beethoven-Sammlung zusammengetragen: Bilder, Bücher, Musikdrucke und Dokumente. Ein Teil war in Hamburg ausgestellt und ist anschließend in Ulm, Wien, Lissabon, London und Istanbul zu sehen.

In Winterthur wurde eine *Othmar-Schoeck-Gesellschaft* gegründet, deren Aufgabe es sein wird, die Werke des 1957 verstorbenen Schweizer Komponisten in Europa und Übersee zu verbreiten und ihre Aufführungen zu fördern.

Die „Schule für Bühnentanz und Tanzpädagogik“ in Memmingen, Allgäu, hat ihren Namen in „Junge Ballett-Compagnie“ umgeändert. Sie will künftig als deutsches Reiseballett auf ständige Tournee gehen.

Eine *Franz-Schreker-Ausstellung* zeigte die Internationale Franz-Schreker-Gesellschaft e. V. im Lichthof des SFB in Berlin. 150 Aussteller aus 13 Ländern hatten rund 600 Bühnenbilder, Figurinen, Briefe, Dokumente und Manuskripte beigeleitet, die das Leben und Wirken des Komponisten widerspiegeln. Ausstellungsleiter war Dr. Müller von Asow, Direktor des

Internationalen Musiker-Brief-Archivs. Die künstlerische Gestaltung besorgte Gerhard Böttcher.

„Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert“ ist Gegenstand einer Ausstellung des Theatermuseums in München, die am 19. September eröffnet wurde.

Zum Gedächtnis

Der brasilianische Komponist *Heitor Villa-Lobos* ist am 17. November in seiner Vaterstadt Rio de Janeiro im Alter von 72 Jahren gestorben. Sein eigenes Gebiet war die Erforschung der brasilianischen Folklore, aus der er wesentliche Anregungen für seine eigenen kompositorischen Arbeiten schöpfte. Sein ausgedehntes Oeuvre, das fast alle musikalischen Gattungen umschließt, hat internationale Anerkennung gefunden. Er verehrte J. S. Bach, stand zur Avantgarde, gehörte aber niemals einer Richtung an. Als Dirigent eigener Werke hat er sich früh einen Namen gemacht.

Am 28. Oktober starb in Wien im Alter von 68 Jahren Professor Dr. *Egon Kornauth*. Nach Studien bei R. Fuchs, Schreker, Fr. Schmidt und Guido Adler wurde er 1916 Solorepetitor an der Wiener Hofoper und hielt musiktheoretische Kurse am Musikhistorischen Institut der Universität Wien. Er wirkte 1926/27 als Dirigent in Medan (Sumatra) und unternahm mit einem eigenen Trio Konzertreisen durch Ostasien und Indien. 1940 wurde er Professor an der Wiener Musikhochschule und 1945 Professor für Komposition am Mozarteum Salzburg. Als Komponist ist er mit Liedern und Kammermusikwerken hervorgetreten.

Am 29. November starb in Hamburg, kurz vor Vollendung seines 65. Lebensjahres, der Schriftsteller und Orgelbauer *Hans Henny Jahnn*. Er begann als Orgelbauer und führte 1919 die Wiederherstellungsarbeiten an der Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg aus. Aber auch seine ersten schriftstellerischen Versuche fallen in diese Jahre. Er war 1921 an der Gründung des Ugrino-Verlages beteiligt und wurde 1931 Leiter der Experimentierabteilung des deutschen Orgelrates. Er emigrierte 1933, kehrte aber 1950 nach Hamburg zurück, wo er als freier Schriftsteller und Orgelexperte wirkte.

ORCHESTERSCHULE FÜR GEIGER

Die technisch wichtigsten Stellen aus der Konzert- und Opern-Literatur
von der Klassik bis Richard Strauss

Herausgegeben von Josef Schmalnauer

Band I: Symphonische Werke	Ed. Schott 2841 DM 10,—
Band II: Opern	Ed. Schott 2842 DM 10,—
Band III: Wagner: Opern und Musikdramen	Ed. Schott 2843 DM 8,—
Band IV: Wagner: Der Ring des Nibelungen	Ed. Schott 2844 DM 8,—

Für den angehenden Orchester-Geiger eine zuverlässige technische Vorbereitung, die aber auch dem bereits im Berufe stehenden Geiger die Sicherheit gibt, sich allen an ihn herantretenden Aufgaben gewachsen zu fühlen.

BÜCHER UND NOTEN

Ein neuer Typ des Musiklexikons

Friedrich Herzfeld: „Alles über Musik. Schnell nachgeschlagen“. (B. Schott's Söhne, Mainz. 1959. 304 Seiten. 12,80 DM)

Wer sich schnell und zuverlässig über musikalische Fragen orientieren will, wird dieses Lexikon ständig benutzen, weil es den Suchenden ohne Umschweife an die Sache führt. Die neuartige Anlage nach fünf Sachgebieten erweist sich als Vorteil. Akustik und Musiklehre geben die Grundlage von der Tonbildung bis zur seriellen Komposition. Zeitmaße, Dynamik, Agogik, Fachausdrücke, Formen sind von der Frühzeit bis zu Jazz und Musical knapp und treffend formuliert. Das Abc-Schema ist oft zugunsten einer gedrängten Stoffbewältigung aufgegeben. Das bewährt sich auch für die Beschreibung der Instrumente, die an Hand ausgezeichneter Illustrationen das Charakteristische einprägt. Ein Querschnitt über Instrumentalbesetzungen von der Hamburger Oper um 1700 bis zu Messiaens riesigem Aufwand seiner Turangalila-Symphonie ist besonders zu begrüßen, weil er einige Typen von der geringstimmigen Besetzung in Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ bis zu Mahlers expansiver „Symphonie der Tausend“ schlaglichtartig erhellt.

Für die Werke des musikalischen Theaters, Oper (320), Operetten (93), Musicals (33), werden Aufführungsort und Jahr, Komponist und Textdichter, Titel, Aktzahl, Ort und Zeit der Handlung angegeben, wichtige Schallplattenaufnahmen vermerkt. An einigen Statistiken wird ihre steigende und fallende Beliebtheit im Wandel der Zeiten und des Geschmacks dokumentiert: Für die deutschen Theater werden Baujahr, Größe, Zahl der Plätze, des Ensembles, des Balletts, des Orchesters sowie die künstlerischen Leiter verzeichnet. Ein Querschnitt führt durch die berühmtesten Opernhäuser mit Ereignissen, die in die Geschichte eingehen.

Im vierten Kapitel sind Schaffende und Wiedergebende in chronologischer Folge vereint: Komponisten (Oper und Konzert, Jazz, Unterhaltungsmusik und Schlager mit den wichtigsten Werken in Stichworten), Musikschriftsteller, Dirigenten, Pianisten, Instrumentalisten und Sänger. Aus dieser chronologischen Anordnung mit ausgesuchten Hinweisen ergeben sich unerwartete Aspekte: Das

Jahr 1915 brachte mehr als zehn bedeutende Dirigenten hervor. Der Abschnitt über die Organisation des Musiklebens bietet die Entwicklung der Schallplatte, des Rundfunks, gibt Übersichten über Organisationen, Verbände, Gesellschaften, Chöre, wesens, Hochschulen, Zeitschriften, Urheberrecht und Festspiele. Alles, was der Leser sonst umständlich suchen mußte, ist hier systematisch zusammengetragen. Herzfelds Gabe, das Wichtige zu vereinen, verständlich darzustellen und überschaubar zu ordnen, sichert diesem ungemein praktischen Band den nachhaltigen Erfolg. Bei einer wohl bald zu erwartenden Neuauflage werden einige Ungenauigkeiten der ersten Kapitel leicht zu eliminieren sein. Hervorzuheben sind der vorzügliche Druck, das ausgezeichnete, reiche Bildmaterial und das große Stichwortverzeichnis.

Heinrich Schütz, der Musicus poeticus

Hans Heinrich Eggebrecht: „Heinrich Schütz. Musicus poeticus“. (Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1959. 88 Seiten. 2,40 DM)

Die Musik von Heinrich Schütz ist Musik des Wortes, der Deutung und des unmittelbaren Verständlichmachens aus dem Sprachsinne und dem Sprachklang. Sie zwingt zum Zuhören, weil der Hörer in jeder Zeile die persönliche Ansprache, das augenblickliche Ereignis spürt. Diese Musik ist gebunden an das Kontemplative wie an die Tradition des Kontrapunkts, im Gegensatz zum theatralischen Stil Monteverdis. Hier steht die Musik noch innerhalb der sieben freien Künste, zwischen Poetik und Arithmetik. Sie ereignet sich in einer unerschütterten musikalischen Ordnung, die stets rational, durchschaubar bleibt.

Mit den musikalischen Figuren, wie sie der deutsche, bis zu Bach nachwirkende Humanismus überlieferte, belegt Eggebrecht diese Unmittelbarkeit in einer klaren, detaillierten, mit zahlreichen Beispielen erhärteten Darstellung. Er tut das ohne Stoffhuberei, doch mit Ausführlichkeit; dem, der zu dieser geformten Musik eine mehr unbewußte Zuneigung hat, wird sie aus den Mitteln jener Epoche nun sinnfällig. Der Verfasser hält sich dabei von allen subjektiven, persönlichen, „modernen“ Interpretationen fern. So nur kann die außerordentliche Expressivität innerhalb der alten

Freude am Spiel

Zupfinstrument „Gruschka“. Diese Prospekte nennen Ihnen alles Wissenswerte.

unserer bewährten und neuen Instrumente. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte „Fidelblatt“, „Wulf-Gambe“ und Informationen über das neue

Mösel Verlag Wolfenbüttel

Ordnungen und Gegebenheiten (wie Thrasyboulos Georgiades) vom Wort ausgehend begreiflich machen. Eine ausgezeichnet fundierte Studie, die diese über die Zeiten wirkende Musiksprache aus vielen Einzelheiten auch „verständlich“ macht, um dann aus der Kenntnis der Mittel tiefer in die kompositorische Umsetzung, in ihren Sinn einzudringen.

Ein Leitfaden für die heutige Praxis?

Gotthold Frotscher: *„Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition“*. (Verlag Merseburger Berlin. 2. unveränderte Auflage, 1959. 2 Bände. 1339 Seiten. 84 DM)

Das Vorwort Frotschers wird den Leser einigermaßen verwundern: „Während des knappen Vierteljahrhunderts, das seit dem Abschluß der Arbeit an der ‚Geschichte des Orgelspiels‘ verging, entstanden in Fülle bedeutende wie durchschnittliche wie schließlich auch belanglose Orgelkompositionen; historische Studien erschlossen verborgene Quellen oder bekräftigten Erkenntnisse, die bisher als noch nicht gesichert galten; und beim Orgelbau verstärkten sich Tendenzen, die sich damals erst ankündigten. Immerhin jedoch läßt sich weder eine neue Epoche des Schaffens noch eine andersartige Problematik der Forschung erkennen. Autor und Verlag glaubten deshalb auf eine Umgestaltung des Buches verzichten zu dürfen und geben es unverändert in zweiter Auflage heraus; sie widmen es all denen, die der erhabenen ‚Königin der Instrumente‘ dienen.“

Hatte der Verfasser 1935 im Vorwort seiner ersten Auflage rühmen können, daß von August Gottfried Ritters 50 Jahre zuvor erschienener Aufsatzsammlung *„Zur Geschichte des Orgelspiels“* kaum ein paar Seiten zitiert werden könnten, so hätte er nach 25 Jahren auch sein Werk in vielen Teilen zumindest ergänzen und auf den heutigen Stand der Forschung bringen müssen, soll seine Darstellung heute noch zur „Erkenntnis der Wesenhaftigkeit“ beitragen, vor allem aber „die Idee, das an sich Seiende“ in Orgelkomposition und Orgelspiel „nicht als Isoliertes zu sehen, sondern in ihrer Bezogenheit zu erkennen“. Nach den ersten, schon 1928 ausgedruckten Bogen hatte Frotscher (S. 662) zahlreiche Ergänzungen und Berichtigungen beigefügt und summarisch auf einige wichtige Publi-

kationen von Moser, Mahrenholz und Blume, auf Neudrucke von Schering, Matthaei, Kaller, Keller, Zenck, Fellerer und anderen verwiesen, die nicht mehr eingearbeitet werden konnten. Ein entsprechender Hinweis fehlt jedoch bei diesem photo-mechanischen Neudruck (mit den alten Druckfehlern).

Gewiß wird sich „keine andersartige Problematik der Forschung“ ergeben, aber eine neue Epoche des Schaffens zu negieren, scheint doch wohl die Neuentfaltung der evangelischen und katholischen Kirchenmusik zu übersehen. Arnold Schönbergs einzigem Orgelwerk kommt sicherlich weniger Bedeutung zu als der von ihm inaugurierten Kompositionsmethode, die sich nicht nur bei Wolfgang Fortner und für die von ihm ausgebildeten Kirchenmusiker auswirkte. Ganz zu schweigen von neueren Arbeiten Heinz Werner Zimmermanns oder auch von Gerhard Schwarz. Auch für die Improvisation wäre eine Ergänzung, eine neue Darstellung erforderlich, für freie und ungebundene Orgelmusik, für die sich gleichfalls verschiedene Kategorien aufstellen lassen, wie Frotscher sie für frühere Jahrhunderte fand. Hier vor allem würde jeder, der der „Königin der Instrumente“ ernsthaft dient, dem kenntnisreichen Autor für eine ähnliche Klärung der Situation, für eine Darstellung der Grundzüge dankbar sein, wie sie bis 1930 gegeben wurde. So aber ist diese Neuauflage von vornherein veraltet, wenn sie nicht nur als fundierte Zusammenschau für die älteren Werke, für frühere Epochen dienen soll, für die schon 1935 die Literaturhinweise (nach Eingeständnis des Verfassers) unvollständig sind.

Wertvoll bleiben freilich die Darstellungen und Analysen älterer Kompositionen, bei denen die Werke von Michael Praetorius jedoch (trotz des Hinweises auf Gurlitt) im Vergleich zu Sweelinck und Scheidt nicht entsprechend gewürdigt werden. Wichtig bleiben auch die zahlreichen Dispositionen der Orgeln früherer Zeiten, für die jene Werke geschrieben wurden. Um so mehr werden neben den neuen Werken jüngere Dispositionen von Walcker, Kemper, von Beckerath, Paul Ott, Förster & Nicolaus, Marcussen, Schuke oder Bosch vermißt, auch eine Betrachtung der Orgelprospekte, die sich Organisten und Sachverständige für Planungen und Neubauten mühsam zusammensuchen müssen. Gerade dafür hätte eine grundlegende Neubearbeitung Frotschers entscheidende Verdienste für die Gegenwart haben können, auf die mit jenem summarischen

LIBER ORGANI

Alte liturgische Orgelmusik

für den praktischen Gebrauch bezeichnet und herausgegeben von ERNST KALLER

Richtlinien für diese Sammlung waren: Eine Auswahl aus den liturgisch orientierten Orgelwerken zu treffen und außerdem Studienmaterial für den anfangenden und fortgeschrittenen Spieler zu schaffen.

10 Bände · Edition Schott

Vorwort allzu großzügig (und bequem) verzichtet wurde. Eine Berechtigung zu einem anastatischen Neudruck liegt hier kaum in dem Maße vor wie bei dem Syntagma von Praetorius oder anderen Organographien.

So ist denn die Neuauflage dieses Leitfadens schon bei ihrem Erscheinen überholt für den, der sich über die (übersichtliche und zweifellos immer noch zuverlässige) Darstellung der Geschichte bis 1930 exakt orientieren möchte.

Gustav Adolf Trumpff

*

Michael Kuntz: *In dulci júbilo. Ein Spielbuch für Klavier.* (O. H. Noetzel, Wilhelmshaven)

Viele Weihnachtsalben gehören zu den Produkten unlauteren Gewerbes. Das weiß der Verfasser dieses neuen Heftes. Deswegen vermeidet er jene allzu billigen Klischees und versucht in einer Art Holzschnittmanier den Geist des alten Weihnachtswunders neu zu beschwören. Das ist ihm z. T. gut gelungen. Freilich hätten die Quintmixturen, die Sext- und Quartsextakkord-Parallelen und der „Notstands-Kontrapunkt“, bestehend aus auf- und abwärtsgleitenden Tonleitern, auf ein Mindestmaß beschränkt werden können. Die Gefahr grauer Monotonie ist zu groß, und wer für Klavier schreiben will, sollte nicht die Organisten fragen.

Kurt Herrmann

Antonio Vivaldi: *„Concerto g-Moll für Violine, Streichorchester und Cembalo (Klavier) opus 12, 1“.* Herausgegeben von Walter Kolneder. (B. Schott's Söhne, Mainz, 22 Seiten)

Aus der Vielzahl der Concerti grossi hat Walter Kolneder, ein genauer Kenner von Vivaldis Gesamtwerk, das Concerto in g in einer sorgfältigen Neuausgabe herausgebracht. Es ist ein technisch nicht sonderlich anspruchsvolles Konzert für eine Violine, das in den Soli vorwiegend von Violinen und Bratschen begleitet wird, nur im letzten Allegro wechseln die oberen Streicher mit den Generalbaßinstrumenten. Einige „verlorengegangene Selbstverständlichkeiten“ in den Manieren schreibt Kolneder aus, fügt (erkennbar) dynamische Bezeichnungen hinzu. Der bezifferte Continuo ist sehr neutral ausgesetzt, er könnte von einem kenntnisreichen Cembalisten, zumal in den Soloepisoden, angereichert werden.

gat

Notenbeilage

Musik des Barock für Altblockflöte allein

Die ersten drei Blockflötenstücke sind dem von René Colwell herausgegebenen Heft „Preludes and Voluntaries for Treble Recorder Solo“ entnommen, sie entstammen einer im British Museum befindlichen Sammlung aus dem Jahre 1708. Aus dem englischen Vorwort geht hervor, daß es sich um Studien für Blockflöten handelt, und zwar in der Bearbeitung eines sehr geübten Spielers. Es lag deshalb nahe, diese „Übungen“ (in fast unveränderter Form) neu aufzulegen.

Das 14taktige Prelude in d-Moll von H. Purcell — eine ausgeweitete formale Anlage — bringt eine trotz der Einstimmigkeit erstaunlich farbig wirkende Modulation nach A-Dur und hübsche Koloraturen. Das Prelude von Nicolini Cosma trägt ausgesprochenen Tanzcharakter, etwa der Courante nahestehend, eine gute Studie für das Binden von Noten. Pepusch, der mit der Beggar's Opera (1728) Weltruhm erlangte, ist mit einem in motorischer Bewegung ablaufenden Prelude vertreten — wohl als „Einleitung“ gedacht und zur Erlernung guter Atemtechnik bestens geeignet.

Die vier folgenden Tanzsätze sind dem „Solobuch für Altblockflöte“ entnommen (Hrsg. Johannes Runge). Es handelt sich sämtlich um Tanzstücke in geradem Takt — Rigaudon und Bourrée sind schnelle Gavottentypen. Der Rigaudon, eine alte, wahrscheinlich provenzalische Tanzweise, dessen Eigenart die Drei- bzw. Vierteiligkeit ist, erfährt von Händel eine thematisch reizvolle Durchformung, während die Bourrée des Thomas Britton das harmonische Element bewußt miteinbezieht. Thomas Britton war Autodidakt, von Beruf Kohlenhändler und gab in seinem Hause vielbeachtete musikalische Abende. Von besonderem Reiz ist die kurze Bourrée von Johann Adolf Hasse, dem „caro Sassone“, wie man den berühmten Opernkomponisten in Italien zu nennen pflegte. Man meint, den Dramatiker zu spüren. Der Marsch von Joh. Kaspar Ferd. Fischer weist aparte thematisch-melodische Umwandlungen auf, die das Stück in die Nähe eines J. S. Bach rücken.

Die Sätze können auch von anderen Melodieinstrumenten (Violine, Querflöte, Oboe) gespielt werden und sind eine gute Vorbereitung für gemeinsames Musizieren.

J. S.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



DIE SCHALLPLATTE

Heinrich Schütz auf Schallplatten

G. A. TRUMPF

Wer in dem neuen Bielefelder Katalog Schallplatten von Heinrich Schütz sucht, wird erstaunt sein, wie sehr innerhalb des letzten Jahres die Zahl der Neuaufnahmen angewachsen ist. Neben der „Geistlichen Chormusik“ des Jahres 1968 und einigen der „Kleinen geistlichen Konzerte“ erscheint nun erstmals eines der großartigen Spätwerke, die „Weihnachtshistorie“ des nahezu Achtzigjährigen. Diese „Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt“ (1664) ist kein Oratorium, sondern reine biblische Geschichte. In den Evangelisten-Bericht des vom Continuo begleiteten Tenors sind acht Intermedien gestellt, umschlossen von den Rahmenchören, der Überschrift und dem Beschluß. Der Engel der Verkündigung und die Engelchöre, die Hirten und die Weisen, die Hohenpriester und Herodes sind begleitet von ihren „Standes“-Instrumenten, den Violon, Geigen und Flöten, den Posaunen und Trompeten. Sie verbinden sich in der wortgezeugten Thematik der Singstimmen, sie unterstreichen, präzisieren den Text, erheben ihn zur Unmittelbarkeit lebendiger Rede (Christkindleins Wiege, der Stern), wie sie nur Schütz in solcher Dichte und Fülle zu Gebote stand.

Die Aufnahme (Cantate T 72 095 LP) durch Wilhelm Ehmann mit der Westfälischen Kantorei und ihren Instrumentalisten im Münster zu Herford hat ihr Schwergewicht vornehmlich in der außerordentlichen Plastik dieser bildhaften Intermedien. Die stilistische Sorgfalt erstreckt sich auch auf den Klang, auf das Bläserensemble Otto Steinkopfs mit den engmensurierten Instrumenten, die hier den Text in berückender Farbigkeit „mitzusprechen“ vermögen. Der Glanz schlanker Trompeten, die stillen Posaunen, die Zartheit schwingender Schnabelflöten und zeichnender Violon, sie schaffen frühbarocke Klanglichkeit. Diese eignet auch dem Tutti der Chöre.

Verhalten und schlicht wirkt der rezitativische Bericht, den Hans-Joachim Rotzsch in vorbildlicher Klarheit und innerer Gehaltenheit mit der von Schütz empfohlenen Lebendigkeit vereint. Über einige mehr expressive Kolorismen („Weihrauch“) ließe sich rechten, auch darüber, ob der Fundamentalbaß so gewichtig zu halten ist, daß die akkordische Aussetzung zumeist überdeckt wird. Aus

dem Zusammenwirken mit den Instrumenten wächst die natürliche Deklamation, die eine allzu starke dynamische Differenzierung und damit auch eine moderne, gefühlsbetonte Interpretation ausschließt.

Diese Sorgfalt der Wiedergabe wird der Hörer um so mehr zu schätzen wissen, wenn er Karl Richters Aufführung der „Musikalischen Exequien“, des Requiems für Schützens Geraischen Landesherrn Heinrich Postumus, damit vergleicht. Richter (DGA 14 023 APM) neigt in dem Mittelstück, der Motette „Herr, wenn ich nur dich habe“, zu solchen dynamischen Kontrasten, die, angeregt durch die Doppelchörigkeit, die geringstimmigen Partien, allzu sehr („und mein Teil“) zurücknehmen. Ein derartig empfindsames Decrescendo ist von Schütz nicht beabsichtigt; die dynamischen Kontraste ergeben sich aus der Vielstimmigkeit, aus den schweren, dichten Akkorden. Im ersten Teil, dem Concert, sind die Choraltutti, zumal die polyphonen, nicht immer so durchhörbar wie in den solistischen Abschnitten und in dem Canticum Simeonis, in dem Schütz die Stärkegrade zum Echo der Seraphim genau vorschreibt. Auch hier ist die instrumentale Baßlinie hin und wieder zu sehr betont, wird das Gewicht der Pausen („so ist / es Mühe / und Arbeit / gewesen“) durch moderne Ausdrucksbetontheit geschmälert. Sehr schön sind die Gegensätzlichkeit heller und dunkler Stimmen, bei den Solisten wie im Chor, die Ausgewogenheit, die Schlichtheit und Größe dieses Requiems von 1636, die glaubensfrohe Zuversicht getroffen.

Die Möglichkeiten heutiger Interpretation werden an Aufnahmen der „Geistlichen Chormusik“ deutlich. 14 Motetten singt der Norddeutsche Singkreis unter Gottfried Wolters (DGA 14 131 APM). Der Chorklang ist hell (vor allem in den überbetonten Vokalen e und i) und durchsichtig, die dynamischen Kontraste sind lebhaft wie auch die vorandrängenden Tempi. Wolters läßt den von Schütz noch bezeichneten Generalbaß unberücksichtigt. Ehmann hingegen nimmt ihn als Fundament, aber auch als dynamisches Regulativ, als statisches Element und als Ausfärbung (scharfe Register der Orgel) des herberen, schweren Klanges, der in sich jedoch durchaus elastisch bleibt und der genauen Wortverdeutlichung untergeordnet ist. In den beiden

ORIGINAL *Goldklang* BLOCKFLÖTEN

IN ANSPRACHE UND TON IMMER
HERVORRAGEND



AUSFÜHRUNG DURCH
HEINRICH GILL

BUBENREUTH BEI ERLANGEN

Motetten „Ich bin ein rechter Weinstock“ und „Das ist je gewißlich wahr“ (Cantate T 71 674 F) läßt sich das genau verfolgen.

Zwei Konzerte aus den *Symphoniae sacrae* von 1629 zu lateinischen Texten aus dem Hohelied Salomonis singen Helmut Krebs und Roland Kunz, begleitet von zwei Violinen (Siegfried Borries, Johannes Klapka) und dem Organisten Berthold Schwartz (Cantate T 72 087 F). Die monteverdische Prägung wird im Melisma, im Wechsel der Rhythmen, im Affektgehalt des „Mischstils“ eher am Text als an dem gemeinsamen Konzertieren der Instrumentalisten vernehmbar; die Orgel, verstärkt durch Cello und Kontrabaß, ist zu schwer, im Baß wie in den gefüllten, dunklen Akkorden; die Violinen sind zu leicht; zu wenig „sprechend“ in Artikulation und Phrasierung.

Was Schütz von seiner ersten Italienreise heimbrachte, spiegelt sich in zwei Psalmen Davids von 1619: Gabrielis Mehrchörigkeit füllt den barocken Raum, setzt ihn in Klang. Die Doppelchörigkeit des 84. Psalms „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ mit den für damalige Ohren unerhörten harmonischen Rückungen macht das Wort sinnfällig. Welche Emphase, wenn in den drei Tubae die Anrufe sich verdichten, oder in „Ich hebe meine Augen auf“ dem Favoritchor der Solisten zwei Capellchöre mit Instrumentalchören, Bläsern und Streichern antworten! Das Blockhafte, Kontrastierende macht Ehmann mit seiner Westfälischen Kantorei (Cantate T 71 676 M) im registerartigen Wechsel faszinierend gegenwärtig. Er weiß das historische Klangbild lebendig zu machen, erfüllt Werk und Wiedergabe mit Spannung und Intensität. Die Deutung ordnet sich der außerordentlichen Plastik und Gegenständlichkeit des Textes und der Musik unter.

Diese Eindrücke verstärken sich vor einem so grandios disponierten Werk wie dem lateinischen *Magnificat* (Cantate T 72 092 K), dessen Fünfchörigkeit in der Aufgliederung der Solisten und der komplementären Vokalchöre mit den verschiedenen Instrumentengruppen die kompositorische Kraft des jungen Meisters in jeder Zeile verrät. An den Höhepunkten vereint er alles zum „starken Gethön und zur Pracht“, zur architektonischen Gliederung des Werkes, aber auch um Text- und Symbolgehalt zu bekräftigen. Man vernimmt die charakteristische Tönung, den „stillen“ Klang der alten Instrumente, der Streicher und Posaunen, vornehmlich aber des vortrefflichen Dulzianquartetts von Otto Steinkopf, das genau mit den Sängern zu „singen“ scheint. Auf der Rückseite dieser Platte befindet sich in gleichfalls ausgezeichnete Wiedergabe das letzte, fünfstimmige der „Kleinen geistlichen Konzerte“, „Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt“, das Schütz 1636 zum Tod seiner Schwägerin schrieb. Der Ton persönlicher Ergriffenheit wird in jeder dieser 18 Strophen vernehmlich.

DER ROTE FADEN

Monaurale Langspielplatten

Gregorianischer Choral: Weihnacht. Gesänge aus Messe und Offizium. — Ausführende: Chor der Mönche der Abtei Saint Pierre de Solesmes. Leitung: Dom Joseph Gajard OSB.

Decca „Das Alte Werk“ AWD 9906—C (30 cm); 24,— DM

Sehr gute Auswahl, die im wesentlichen das Proprium der Mitternachtsmesse und der Dritten Messe enthält. Stilistisch klar entschiedene Wiedergabe. Umfassende Erläuterung auf der Plattentasche.

Weihnachtslieder in Sätzen alter Meister — Der Quempas und andere alte Weihnachtslieder. — Ausführende: Schwäbischer Singkreis. Leitung: Hans Grischkat.

Bärenreiter Musicaphon BM 17 E 001/002 (17 cm, 45 U); je 7,50 DM

Vorbildliche Interpretation in technisch vorzüglicher Einspielung. Pädagogisch wertvolle Zusammenstellung.

Haßler, Hans Leo: Intraden zu sechs Stimmen — *Praetorius, Michael*: Suite zu vier Stimmen. —

Ausführende: Bläser der Westfälischen Kantorei. Leitung: Wilhelm Ehmann.

Cantate T 72 455 F (17 cm, 45 U); 7,50 DM

Musikalisch interessante Wiedergabe auf engmensurierten Trompeten und Posaunen in Verbindung mit Blockflöten. Aufnahmetechnisch gut. Diskussionsfähiger Versuch, der frühbarocken Musik klanglich neue Impulse zu geben.

Sweelinck, Jan Pieterszon: „Mein junges Leben hat ein End“. Variationen. — *Scheidt, Samuel*: „Weh, Windgen weh“. Variationen über ein niederländisch Liedchen für Cembalo. — Ausführende: Irmgard Lechner, Cembalo.

Cantate T 72 459 F (17 cm, 45 U); 7,50 DM

Stilistisch zuverlässige Gestaltung in gut ausgewogenem Formgefühl. Aufnahmetechnisch einwandfrei.

Bach, Joh. Sebastian: Kantaten „Jauchzet Gott in allen Landen“ (Nr. 51) — „Gott ist mein König“ (Nr. 71). — Ausführende: Agnes Giebel (Sopran), Marga Höffgen (Alt), Hans-Joachim Rotsch (Tenor), Theo Adam (Baß). Der Thomanerchor. Das Gewandhaus-Orchester. Leitung: Thomaskantor Kurt Thomas.

Electrola E 80 494 (30 cm); 19,— DM

Die Aufnahme gibt einen aufschlußreichen Einblick in den gegenwärtigen Leistungsstand der Leipziger Thomaner und der Stilanschauung ihres Kantors.

Die Platte wurde im Juni 1959 in der Thomaskirche aufgenommen und trägt alle Vor- und Nachteile einer räumlich bedingten Lebendigkeit.

Haydn, Joseph: Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2 „Quinten=Quartett“, C-Dur op. 76 Nr. 3 „Kaiser=Quartett“, B-Dur op. 76 Nr. 4. — Ausführende: Das Budapester Streichquartett.

Philips A 01 377 L (30 cm); 24,— DM

Klanglich und dynamisch aufs sorgfältigste gestaltet. Spieltechnisch absolut klare Wiedergabe, die keinen Wunsch offenläßt. Mustergültige Aufnahme in sachlicher Genauigkeit.

Beethoven, Ludwig van: Klaviertrio Nr. 6 B-Dur op. 97 „Erzherzog=Trío“. — Ausführende: Mieczyslaw Horszowski (Klavier), Sandor Végh (Violine), Pablo Casals (Violoncello).

Philips A 00 506 L (30 cm); 24,— DM

Eine musikalisch bewegte, geistig reife und tiefempfundene Aufführung, deren unmittelbare Lebendigkeit auch auf der Platte spürbar bleibt. Aufnahmetechnisch sehr gut.

Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36. Coriolan=Ouvertüre op. 62. Prometheus=Ouvertüre op. 43. — Ausführende: Philharmonia-Orchester London. Leitung: Otto Klemperer. Electrola C 91 000 (30 cm); 24 DM

Aus großer Erfahrung und mit musikalischer Umsicht gestaltete Interpretation von hervorragender Bedeutung, stilistisch entschieden und formklar im Aufbau. Aufnahmetechnisch ohne Einwände.

Brahms, Johannes: Händel-Variationen und Fuge B-Dur op. 24. Schumann-Variationen fis-Moll op. 9. Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2. — Ausführender: Karl Engel (Klavier).

Electrola E 80 495 (30 cm); 19,— DM

Die Platte bietet einen umfassenden Einblick in die musikalisch-technischen Eigenarten des Brahms'schen Klavierstils. Die männlich-kraftvolle Interpretation zeigt in farbigen Kontrasten die ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit des Pianisten Karl Engel, dessen Einfühlungsvermögen besonders den Schumann-Variationen zugute kommt.

Klangtechnisch bewältigt die Aufnahme alle dynamischen Grade.

Verdi, Giuseppe: Der Troubadour. Großer Querschnitt. — Ausführende: Maria Callas (Leonore), Rolando Panerai (Graf Luna), Giuseppe di Stefano (Manrico) u. a. — Chor und Orchester der Mailänder Scala. Dirigent: Herbert v. Karajan. Electrola C 80 492 (30 cm); 19,— DM

Der musikalisch geschickte Ausschnitt aus der Gesamtaufnahme des Werkes (Columbia C 90 561/63) unterstreicht den Glanz der berühmten Stimmen und erzielt eine starke Publikumswirkung. Wiedergabe und Einspielung werden hohen Ansprüchen gerecht.

Respighi, Ottorino: Pinien von Rom — Römische Brunnen. Sinfonische Dichtungen. — Ausführende: The Philadelphia Orchestra. Dirigent: Eugene Ormandy.

Philips A 01 394 L (30 cm); 24,— DM

Unter den vorhandenen Aufnahmen in dieser Werkkoppelung ohne Frage die klanglich überzeugendste und virtuos erregendste. Klare Tempi, dynamische Weite und fühlbare Empfindsamkeit bestimmen die musikalische Wirkung dieser hervorragenden Platte.

Strauss, Richard: Capriccio. Gesamtaufnahme. — Ausführende: Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Dietrich Fischer-Dieskau, Hans Hotter, Karl Schmitt-Walter u. a. Das Philharmonia-Orchester London. Dirigent: Wolfgang Sawallisch.

Electrola C 90 997/99 (30 cm), Kassette mit Text und Einführung; 72,— DM

Eine in der Gesamtheit gelungene Wiedergabe. In den Dialogen verständlich, in den Ensembles von melodisch blühender Frische, imponiert diese Aufnahme durch ihre temperamentvolle Lebendigkeit, die bis zum Schluß die Spannung hält.

Heinrich Sievers

Außer unserer Notenbeilage „Musik des Barock für Altbloßflöte allein“ sind diesem Heft Prospekte des Verlages Ferdinand Enke, Stuttgart, und des Tonkunstverlages Karl Merseburger, Darmstadt, beigegefügt.

Bilder

Theaterzettel von der Uraufführung des „Fidelio“ / Wilhelmine Schröder-Devrient (Stich von A. Weger) / Julius Weismann / Epitaphium von Igor Strawinsky / Sven Erik Bäck (Baruch) / Hilmar Schatz und Eva Maria Rogner (Baruch) / Karl Amadeus Hartmann und Alfred Kalmus (Baruch) / Alban Bergs „Wozzeck“ in Mainz (Zapp) / „Der arme Jonathan“ von Millöcker, München (dpa) / Grundriß des neuen Festspielhauses in Salzburg / Jane Rhodes, Carmen der Pariser Großen Oper (Pic) / Karl Klingler (Felicita)

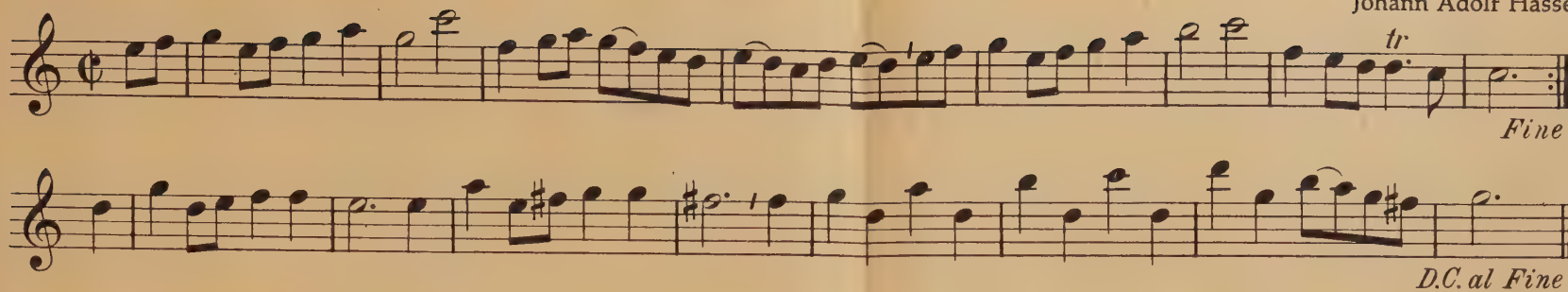
Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Offizielles Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., Sitz München, und des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg.

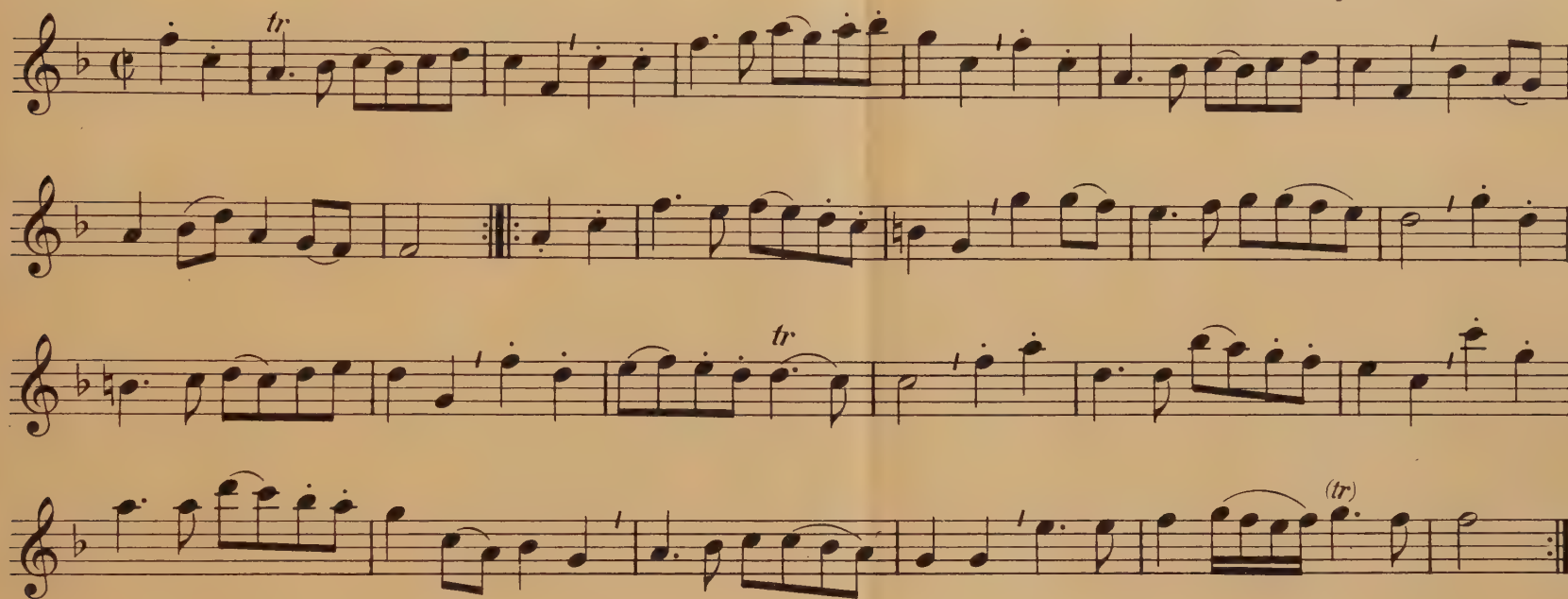
Bourrée

Johann Adolf Hasse

*D.C. al Fine*

Marsch

Johann Kaspar Ferdinand Fischer



Prelude

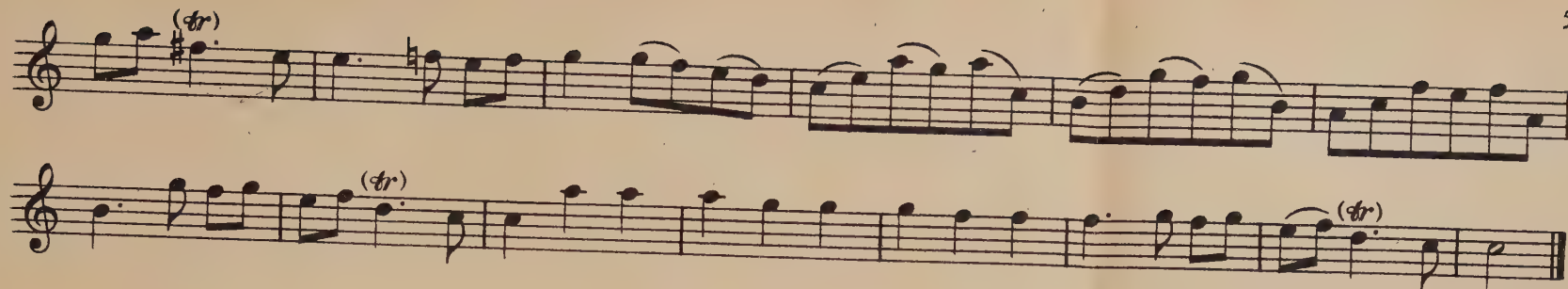
Henry Purcell

Prelude

Nicolini Cosma

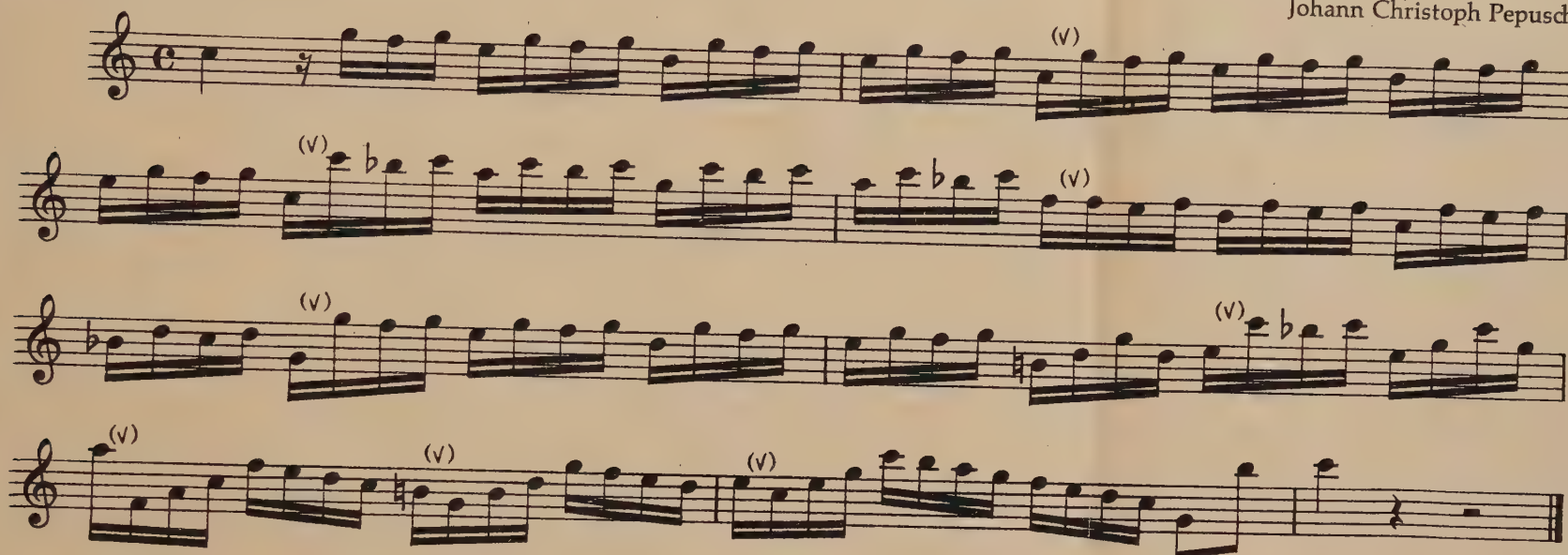
Copyright 1950 by Schott & Co. Ltd., London

Aus: Solostücke für Altblockflöte (1708) · Herausgegeben von Rene Colwell · Edition Schott 10 113 · DM 2.50



Prelude

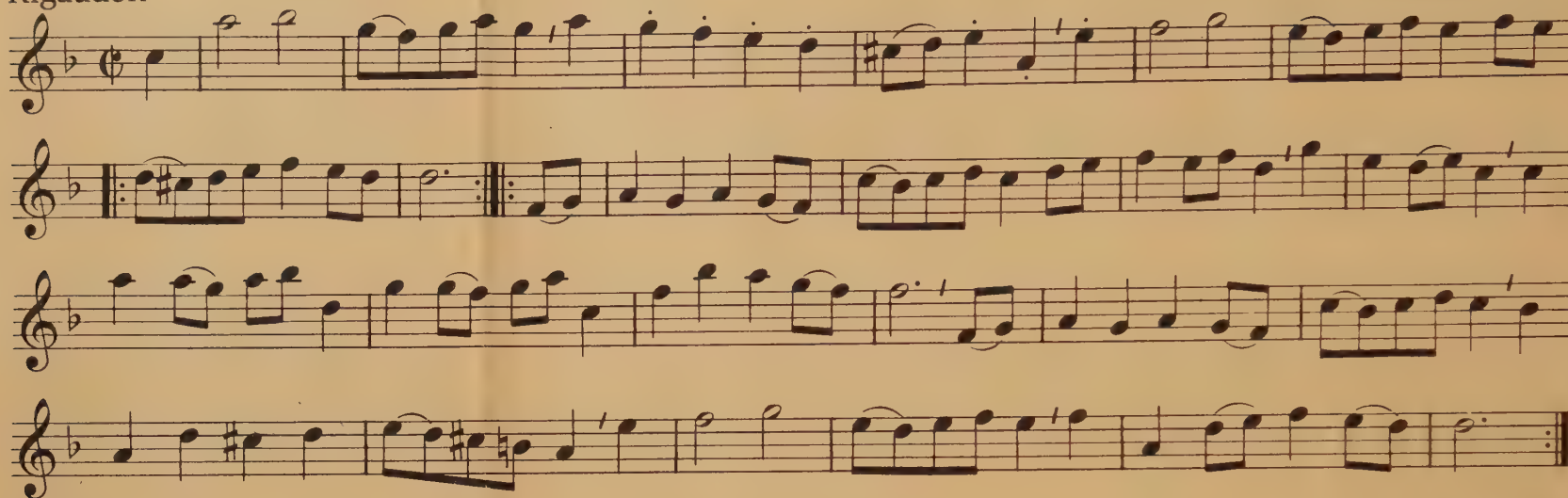
Johann Christoph Pepusch



Musik des Barock für eine Altblockflöte

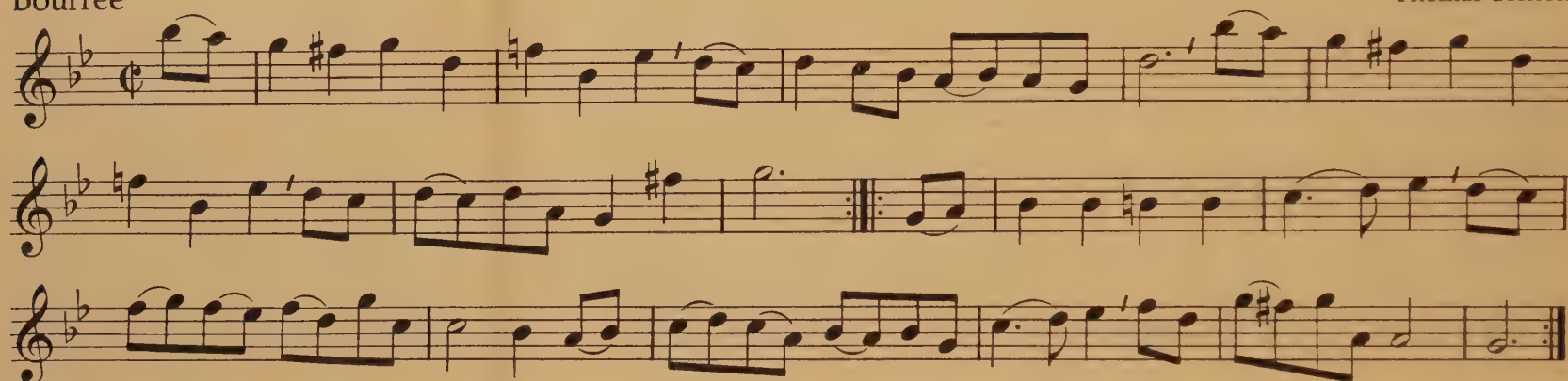
Rigaüdon

Georg Friedrich Händel



Bourrée

Thomas Britton





VORWÄRTS, aber mit dem Blick über das ganze Feld - wie dieser Reiter - führt die Frankfurter Allgemeine Zeitung täglich den Leser. Daher lesen die Gebildeten aller Stände ein Weltblatt wie die Frankfurter Allgemeine Zeitung, deren Korrespondenten von den Brennpunkten des Inlandes und Auslandes schnell, aktuell, umfassend und voller Spannung berichten. Die Arbeit unserer Zentralredaktion mit 80 anerkannten Publizisten und Redakteuren in aller Welt wird ergänzt durch über 100 ständige und

1000 gelegentliche Mitarbeiter, ein jeder ein Experte auf seinem Gebiet. In zwei treffenden Sätzen charakterisierten zwei hervorragende ausländische Journalisten die Bedeutung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Der eine beendete seinen Bericht mit den Worten: „Die Frankfurter Allgemeine Zeitung kann mit Recht für sich in Anspruch nehmen, zu den führenden Blättern der Welt gerechnet zu werden.“ Der andere Publizist schrieb: „Um die Frankfurter Allgemeine Zeitung sammelt sich die geistige Elite Deutschlands.“

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

mit „NATUR UND WISSENSCHAFT“
an jedem Dienstag
„DOKUMENTE DER ZEIT“
an jedem Mittwoch

„BILDER UND ZEITEN“,
illustrierte Tiefdruckbeilage an jedem Samstag
„REISEBLATT“,
mehrseitige Beilage an jedem zweiten Donnerstag.

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Sascha Bergdolt, Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1-3 parterre, Tel. 3 74 53 Konzerte - Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger, Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER UND CEMBALO: Prof. Franzpeter Goebels, Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88
KLAVIER: Anneliese Hasselmann, Dierdorf (Bez. Kobl.)
KLAVIER: Marianne Krasmann, Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 4 79 50
KLAVIER: G. Louegk, München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney, Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Eleonore Stix, Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt, Mülheim/Ruhr Klavierstudio - Konzerte. Kesselbruchweg 19, Ecke Friedhof- und Saarnr Straße, Ruf 49 04 89
VIOLIN-KLAVIER-DUO: Berger/Linder, Basel, Grellingersstraße 36, klassische und moderne Duolliteratur
VIOLINE: Ernst Hoffmann, Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
VIOLINE: Karlheinz Nürnberg, (13a) Amorbach (Ufr.), Johannesturmstraße 305 - Postfach 23
CELLO: Eleftherios Papastavro, Paris 15, 21 Boulevard de Grenelle
CELLO: Prof. Slavko Popoff, Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne
CELLO: Carith. Preußner, Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA UND BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger, Salzburg, Mozarteum
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56
ORGEL: Günther Bönigk, Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart
ORGEL, KLAVIER, Kath. Kirchenmusik, Alfred Berghorn, Probstei St. Urban, Gels.-Buer, Westerholter Str. 86, Tel. 3 33 37
ORGEL / Cembalo: Günther Bönigk, Helmbrechts (Ofr.), Hindemith, Messiaen, Schönberg, Distler, Alain.

HARFE: Rose Stein, Bad Nauheim, Kurstr. 26, Tel. 26 12. Konzerte von A. Jolivet, G. Tailleferre, F. Farkas, W. Zillig; Sonaten von P. Hindemith, A. Casella, V. Mortari u. a.
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3, Haus San Remo, empfiehlt sich für Liederabende und Chorkonzerte. Begleiter: Generalmusikdirektor Otto Volkmann
SOPRAN: Ruth Bönigk, Helmbrechts (Ofr.), Lied - Oratorium - geistl. Musik. Hindemith, Distler, Pepping, Schönberg, Webern.
SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann, Lied - Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
SOPRAN: Ilse Mengis, Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Margot Müller, Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75
SOPRAN: Barbara Preisker, Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahlmannstraße 19. Ruf: 4 89 14
SOPRAN: Ruth Siebenborn, Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
ALT: Friedel Becker-Brill, Wuppertal-Elberfeld, Schmachtenbergweg 27, Telefon 3 50 39
ALT: Lotte Wolf-Matthäus, Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover. Telefon Lehrte 28 57
KONTRA-ALT: Dore Blindow, Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
BASS-BARITON: Eugen Klein, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 83, Tel. 7 32 24
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer, Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS-BARITON: Hermann Rieth, Konzert - Oratorium, Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65
BASS: Rainer Grönke, Seesen/Hannover, Ringstraße 1
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann, Wiesbaden, Uhländstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter, München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
BÜHNENTANZ: Schule Frida Holst (anerkannt v. d. Bü.-Genoss.) Duisburg, Stadttheater

BOSSE - MUSIKBÜCHER

Neuerscheinung

Wilhelm Keller, Handbuch der Tonsatzlehre Bd. II - Tonsatztechnik

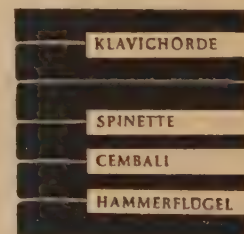
Übungen und Aufgaben zum ein- und mehrstimmigen Satz unter Berücksichtigung aller stilistischen Tendenzen im gegenwärtigen Musikschaffen.

„... Wir haben lange - und doch angesichts seines Reichtums nur allzukurz - bei diesem Buch verweilt, weil wir es für bedeutend, ja epochemachend in der Geschichte der Musiktheorie halten. Es gibt einem ein messerscharfes Rüst-Werkzeug.“

Schweizer Musikpädagogische Blätter

384 Seiten, mit vielen Notenbeispielen, Tabellen und Diagrammen, Gzlw., DM 19,80

GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

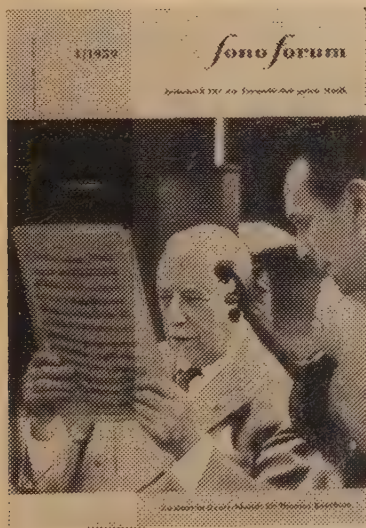
BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marientorgaben 1

fono forum

Zeitschrift für die Freunde der guten Musik

Die neue Monatszeitschrift für den Schallplattenfreund
der ernsten Musik, der Oper, der Operette und des Jazz



"fono forum" bringt u. a.

Besprechungen neuer Schallplatten von
bekannten Kritikern

Berichte über Veranstaltungen

Aktuelle Probleme und Notizen

Portraits von Komponisten und Interpreten

Informationen aus dem Bereich der Fono-
Industrie

Technische Neuheiten u. a. m.

Eine Monatszeitschrift, wie sie vom Schall-
plattenliebhaber schon lange erwartet wurde

Einzelverkaufspreis DM 2,20,

im Abonnement DM 2,— zuzüglich Zustell-
gebühr

"fono forum" erhalten Sie bei Ihrem Buch- oder Musikalienhändler

Bezugsquellennachweis und Probe-Nummer durch die

BIELEFELDER VERLAGSANSTALT KG

Vertrieb fono forum, Bielefeld, Schillerplatz 20

DÜSSELDORF

ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Kath. Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 44 63 32

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etsis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

FEINE GEIGEN,

Hannibal Fagnola-Torino mit Attest der Ausstellung in
Cremona 1949, Enrico Rocca-Genova und Sebastian Klotz,
sämtl. beste Erhaltung, zu verkaufen.

H. LAUN, STUTTGART, Stützenburgstraße 21.

Neuerscheinung

OTHMAR SCHOECK

DREI LIEDER

für Frauen-/Kinder-Chor und Klavier

1. Wiegenlied (Hoffmann v. Fallersleben)
2. Spruch (Morgenstern)
3. Einkehr (Uhland)

Kl.=A. DM 2,50, Singpart. DM —,40

Drei entzückende Lieder aus verschiedenen
Schaffensperioden des Meisters, soeben aus
dem Nachlaß veröffentlicht.

Eine Auswahl der schönsten Lieder des Lied-
meisters sind enthalten in den

LIEDER = ALBEN

Band I 11 Lieder für höhere Stimme

Band II 13 Lieder für tiefere Stimme

Band III 15 Lieder in gemischten Stimmlagen
je DM 5,—

VERLAG HUG & CO. · ZÜRICH
Postfach

Das internationale Kammerorchester THE MASTERPLAYERS OF LUGANO

sucht per 15. Januar 1960

einen ersten und zweiten Geiger
einen zweiten Cellisten
einen Soloflötenisten
einen ersten und zweiten Oboisten
einen ersten und zweiten Hornisten
einen Solotrompeter
einen Cembalisten

Die Probespiele finden Anfang Januar statt. Bewerbun-
gen mit Photo, Zeugnissen und handgeschriebenem
Lebenslauf sind umgehend zu richten an

Masterplayers of Lugano, Sorengo — Lugano — Schweiz

Stellenausschreibung

Beim Städtischen Konservatorium Dortmund

ist wegen Zuruhesetzung des Stelleninhabers
zum 1. März 1960

die Stelle des geschäftsführenden Direktors
zu besetzen.

Geeignete Bewerber mit abgeschlossenem musikalischem
Hochschulstudium oder einer entsprechenden Ausbildung,
die die einschlägige Praxis nachweisen können, werden
gebeten, ihre Bewerbung mit Lebenslauf, Ausbildungs-
nachweis, Zeugnisabschriften, Lichtbild usw. an den

OBERSTADTDIREKTOR DER STADT DORTMUND
Personalamt — 11/2, Dortmund, Südwall 2/4,
zu richten.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Zukunftsichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus,
Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung – Kataloge!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 • Tel. 4 02 06

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. – Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Günder / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dänemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt,
Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende

Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wtbg.), Karlsplatz, Tel.: 320

Bergisches Landeskonservatorium

Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. – Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer – Kirchenmusikabteilung – Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) – Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik – Opernabteilung – Schauspielabteilung – Tanzabteilung – Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei – Tel. 49 24 51/53 – gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel – Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Heinz Dressel

Instrumentalklassen und Seminare

Klavier: Detlef Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning
Violine: Werner Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, R. Haass
Cello: Klaus Störck
Cembalo: Helma Elsner
Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert
Dirigenten- u. Chorleiter: Prof. Dressel, Linke
Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. K. H. Wörner

Rhythmische Erziehung:

Erna Conrad

Katholische Kirchenmusik:

Prof. Kaller

Evangelische Kirchenmusik:

Kirchenmusikdirektor Reda

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischer, Kolf (siehe Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Opern-Abteilung

Leitung: Prof. Heinz Dressel

Gesang: Hilde Wesselmann, Clemens Kaiser-Breme
Musikalische Einstudierung: H. J. Knauer
Szenischer Unterricht: Günter Roth

Opernchorschule

Hans-Jürgen Knauer

Schauspiel-Abteilung

Leitung: Werner Kraut

Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath
Angeschlossen: Seminar für Sprecher / Sprecherziehung und Sprechkunde

Abteilung Tanz

Leitung: Kurt Jooss

Dozenten: Jooss-Markard, Pohl, Woolliams, Reber, Knust, Heubach
Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch / praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)

JAROSLAV VOGEL

Leos Janáček

Leben und Werk

Deutsche Fassung von Pavel Eisner
531 Seiten mit 37 Abbildungen und
429 Notenbeispielen, Namens- u. Sach-
registern. Werkverzeichnis. Ln. DM 28,—

Das vorliegende Buch ist die ausführlichste und vollständigste Darstellung, die das Lebenswerk Janáčeks, dieses vulkanisch temperamentvollen, glühend ehrgeizigen, selbstbewußten Künstlers bisher erfahren hat. Als Ergebnis langjähriger Studien, als Frucht auch der praktischen Realisation fast des gesamten Werkes von Leos Janáček legt der Chefdirigent des Prager Nationaltheaters, Jaroslav Vogel, eine gründlich fundierte und durch lebendige Einfühlung in das Wesen dieser Musik gekennzeichnete Gesamtdarstellung vor. Die (hervorragende) Eindeutschung und Kommentierung besorgte der kürzlich verstorbene große Slavist und Germanist Pavel Eisner. Genaue Schilderung von Janáčeks Persönlichkeit, Werdegang und Schaffensart mit zahlreichen Bildern und grundlegenden Analysen sämtlicher Werke unter Beigabe einer Fülle von Notenbeispielen, kritische Distanz auch bei deutlich spürbarer Liebe zu Mensch und Werk ordnen dieses Buch den großen Standard-Biographien der Musikliteratur zu. Der glänzende Sprachstil macht seine Lektüre genußreich für den Musikfreund; viele wertvolle Einzelbetrachtungen (unter anderem eine Studie über die Wiedergabe von Janáčeks Werken) bieten dem Fachmann — hier insbesondere dem Interpreten, Dirigenten, Regisseur, Sänger und Dramaturgen — wertvolle Anregungen.

(Artia/Prag)

ALKOR-EDITION KASSEL

Bücher für den Weihnachtstisch

GOTTHOLD FROTSCHER
**Geschichte des Orgelspiels
und der Orgelkomposition**

2 Bände mit insgesamt 1338 Seiten und 202 Notenbeispielen. Leinen, Subskriptionspreis bis 31. 12. 1959
DM 84,—, danach DM 96,— · EM 1124

ARMIN KNAB

Denken und Tun

Gesammelte Aufsätze über Musik.
243 Seiten und 150 Notenbeispiele.
Leinen DM 19,80 · EM 1416

HANS JOACHIM MOSER

Dietrich Buxtehude

Der Mann und sein Werk.
90 Seiten und 22 Notenbeispiele.
Leinen DM 5,80 · EM 1115

PAUL NETTL

Georg Friedrich Händel

Kleine Biographie. 155 Seiten und 20 Notenbeispiele.
kart. DM 9,80, Leinen DM 11,80 · EM 1123

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN = NIKOLASSEE

Neuerscheinung für Querflöte

Joseph Haydn

DIVERTIMENTO IN D-DUR

für Flöte und Klavier

gesetzt von Harry Graf

DM 4,—

Um das entzückende, von Hermann Scherchen erstmals für Solo-Flöte und Streicher veröffentlichte viersätzigige Divertimento für Unterrichtszwecke und das häusliche Musizieren zugänglich zu machen, ist nun auch eine Ausgabe für Flöte und Klavier erschienen.

VERLAG HUG & CO. ZÜRICH 22

Postfach

Joseph Kraus

KAMMERMUSIK

Trio D-dur für Klavier, Violine und Violoncello (1787) (Walter Lebermann). EB 6314 DM 8,—

Quintett D-dur für Flöte, 2 Violinen, Viola und Violoncello (1783) (Walter Lebermann). EB 6313 DM 10,—

Joseph Kraus, 1756 in Miltenberg im Odenwald geboren, erhielt seine Ausbildung in Mannheim, bis er 1781 königlicher Kapellmeister in Stockholm wurde. Zahlreiche Reisen nach den Kunstzentren Europas gaben ihm die hohe künstlerische Reife, die in seiner Kammermusik und den bedeutendsten sinfonischen Werken ihren Niederschlag fand. Durch die Ungunst der Verhältnisse wurden seine Werke nach seinem frühen Tode 1792 kaum beachtet — so muß Kraus nicht ein vergessener, sondern ein bisher noch gar nicht bekanntgewordener Meister genannt werden.

Paul Graener

GALGENLIEDER

op. 43 a Palmström singt. Sieben Galgenlieder von Christian Morgenstern für mittlere Stimme (a-des²) und Klavier. EB 5170 a DM 5,—

Igel und Agel — Das Knie — Gebet — Die weggeworfene Flinte — Der Gang — Himmelfahrt — Himmel und Erde — Die zwei Wurzeln

op. 43 b Neue Galgenlieder von Christian Morgenstern für mittlere Stimme (h-f²) und Klavier. EB 5170 b DM 5,—
Gespenst — Der Seufzer — Das Huhn — Der Mond — Der Zwölf=Elf — Philanthropisch — Palmström

Paul Graener (1872—1944) war der erste, der erkannte, daß die skurrilen Texte der Galgenlieder Christian Morgensterns erst mit einer kongenialen Vertonung zur rechten Wirkung kommen. Seitdem hat er viele Nachahmer gefunden, aber er bleibt der „Klassiker“ der musikalischen Galgen-Lyrik und hat als solcher treffsicher kleine Meisterwerke geschaffen.

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

Erstveröffentlichung

LUDWIG VAN BEETHOVEN

QUINTETT

für Oboe, 3 Hörner in Es und Fagott

Mit L. A. Zellners Ergänzungen nach dem Autograph

erstmalig herausgegeben von Willy Heß

Partitur Ed. Schott 4517 DM 4,50

Stimmen Ed. Schott 4529 DM 7,50

Das hier zum ersten Male veröffentlichte Werk Beethovens ist wahrscheinlich mit einem „inkompletten Sextett für Oboe, Klarinette, 3 Hörner und Fagott“ identisch. Der Wiener Musikdirektor L. A. Zellner hat dieses Fragment mit großem Geschick ergänzt; es wurde am 28. Febr. 1862 in Wien uraufgeführt.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



BÄRENREITER Diese ersten Bärenreiter-Schallplatten bringen in beispielhaften Interpretationen durch Hans Grischkat und den Schwäbischen Singkreis die schönsten alten Weihnachtslieder

DER QUEMPAS

und andere Weihnachtslieder

BM 17 E 001

WEIHNACHTSLIEDER

in Sätzen alter Meister

BM 17 E 002

Preis je DM 7,50

(17,5 cm — 45 UPM)

In jeder Schallplattenhandlung zu haben

BÄRENREITER-MUSICAPHON

NEUERSCHEINUNGEN

Tommaso Albinoni, 3 Sonaten für Violine und Klavier (Cembalo/Orgel)

aus den „Trattenimenti armonici per camera divisi in dodici sonate“ op. 6 Nr. 4, 5 und 7. Erste Neuausgabe von **Walther Reinhart**. DM 6,90

Unter den Werken Albinonis zeichnen sich die Sonaten für Solo-Violine und Continuo besonders aus. Der Sinn für das Klangliche, Melodische ist in ihnen ganz besonders ausgebildet.

Willy Girsberger, Neuer Lehrgang des Klavierspiels DM 8,25

Der „Neue Lehrgang“ zeichnet sich aus durch trefflichen methodischen Aufbau und durch große Vielfalt des gebotenen Stoffes. Hübsche und instruktive Stücke aus alter und neuer Zeit bereichern den Lehrgang.

Paul Müller, Dorisches Stück — Elegie für Cello und Klavier DM 4,—

Die beiden Stücke bringen die Eigenart und Möglichkeiten des Instrumentes zur schönsten Entfaltung.

Paul Müller, Psalm 91 für eine Singstimme und Orgel, hoch und mittel, je DM 3,50

Die Begegnung mit dem von hoher lyrischer Schönheit erfüllten Psalm 91 war beglückend.

Othmar Schoeck, Drei Lieder für Frauen-/Kinderchor und Klavier

Wiegenlied (Hoffmann v. Fallersleben), Spruch (Morgenstern), Einkehr (Uhland) Kl.=A. DM 2,50, Singpartitur DM —,40

Drei entzückende Lieder aus den verschiedenen Schaffensperioden des Meisters, soeben aus dem Nachlaß veröffentlicht.

Giuseppe Tartini, Concerto in d-moll für Violine und Streichorchester od. Klavier herausgegeben von Rudolf Baumgartner. Partitur DM 8,—, Orchesterstimmen käuflich, Ausgabe für Violine und Klavier DM 4,80

Das bekannte d-moll-Konzert von Tartini erscheint hier, dank der lebenswürdigen Zurverfügungstellung des Originals durch das Musikarchiv der „Capella Musicale Antoniana“ in Padua, zum ersten Male in einer Urtextausgabe.

VERLAG HUG & CO. ZÜRICH 22

Postfach

Allg. musikal. Ztg. 1798—1818

20 Bd. geb. m. Reg. Höchstgebot.

Zuschriften unter M 804 an den Verlag erbeten.

George-Klotz-Cello

Baujahr 1705 (mit Gutachten), zu verkaufen.

Dr. H. W. EWALD, Köln, Kolpingplatz 1a


VIOLA D'AMORE

gebaut von Herbert Roth, gen. Christof, Markneukirchen 1952, makellosoes Instrument,

von Privat für 400,— DM zu verkaufen.

Angebote unter M 803 an den Verlag erbeten.

Jetzt kaufen!
Preise stark herabgesetzt
für **SCHREIBMASCHINEN**
aus Vorführung u. Retoure
trotzdem 24 Raten. Umtauschrecht
Fordern Sie Gratis-Katalog x 887
NÖTHEL & Co. Deutschlands größtes
Büromaschinenhaus
Göttingen, Weender Straße 11




In jedes Heim die

ADLER
junior

ohne Koffer
298,00 DM

mit Koffer
327,50 DM

Günstige Teilzahlungsbedingungen
auch Mietkauf

OTTO KOCH

Inhaber Fritz Baumgartner

Mainz/Rhein, Lotharstraße 17, Fernruf 278 30

Eine Wallfahrt zu Mozart

Die Tagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829 in der deutschen Übersetzung von E. Roth.

Bütteneinband und zahlreiche Abbildungen,
192 Seiten DM 7,-

Musik der Zeit

Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik, herausgegeben von Heinrich Lindlar.

- Heft 1 Igor Strawinsky
2 Ballett
3 Béla Bartók
4 England
5 Serge Prokofieff
6 Oper im XX. Jahrhundert
7 Benjamin Britten
8 Tschechische Komponisten
9 Ungarische Komponisten
10 Schweizer Komponisten
11 Benjamin Britten, das Opernwerk
12 Strawinsky in Amerika

Bildtafeln, Notenbeispiele, Preis pro Heft . DM 3,75

Musik der Zeit

(Neue Folge)

Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart, herausgegeben von Heinrich Lindlar und Reinhold Schubert.

- Heft 1 Strawinsky, Wirklichkeit und Wirkung DM 4,80
2 Die drei großen „F“, Film, Funk, Fernsehen DM 5,60
3 Lebt die Oper?
(In Vorbereitung, erscheint Anfang Dezember)

Handbuch des Opern-Repertoires

herausgegeben von Gotth. E. Lessing

Das unentbehrliche Nachschlagewerk für Theater, Funk, Dirigenten, Konzertveranstalter und Musiker.

Leineneinband, 393 Seiten DM 25,-

Richard Strauss Jahrbuch 1954

herausgegeben von Willi Schuh

Dieses Buch soll als Sammelstelle für eine Anzahl kleinerer Studien und Berichte über das Schaffen, das Wirken und die Persönlichkeit des Meisters dienen.

Halbleinen, 171 Seiten DM 7,50

Richard Strauss Jahrbuch 1959/60

herausgegeben von Willi Schuh

Mit neuen, bisher unveröffentlichten Briefen des Meisters und zahlreichen Faksimile-Abdrucken.

ca. 200 Seiten Erscheint Anfang Dezember

Bitte verlangen Sie unsere Verlagsverzeichnisse

BOOSEY & HAWKES GmbH.
BONN/RHEIN

Konzertsonaten für Violine und Klavier

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sonaten für Violine und Klavier (Gerber)

Heft 1: Sonaten h-moll, A-dur, E-dur (13, 14 und 16 Min.) BA 5118. In Vorbereitung.

Heft 2: Sonaten c-moll, f-moll, G-dur (17, 16 und 15 Min.) BA 5119. In Vorbereitung.

Sonaten für Violine und Basso continuo (Haußwald)

Sonate G-dur (7 Min.) BA 5120. In Vorb.

Sonate e-moll (10 Min.) BA 5121. In Vorb.

Johann Adam Birkenstock (1687–1733)

Sonate B-dur op. I/2 (Woehl) (15 Min.)

NMA 25. DM 4,60.

Jean-Marie Leclair (1697–1764)

Sonaten für Violine und Basso continuo (Ruf)

Sonate A-dur op. I/5 (9 Min.) BA 3411. DM 4,-.

Sonate F-dur op. II/2 (9 Min.) BA 3412. DM 3,60.

Sonate G-dur op. II/5 (10 Min.) BA 3413. DM 4,40.

Sonate h-moll op. V/5 (14 Min.) BA 3414. DM 4,-.

Francesco Maria Veracini (1690–1750)

Sonate accademiche op. II (Bär)

Sonata 1 D-dur (18 Min.) BA 316. DM 5,80.

Sonata 2 B-dur (17 Min.) BA 317. DM 5,20.

Sonata 3 C-dur (14 Min.) BA 318. DM 5,80.

Antonio Vivaldi (1675–1741)

Sonata g-moll (Upmeyer) (8 Min.) HM 102. DM 1,80.

Johann Jakob Walther (1650–1717)

Scherzi da Violino solo con il Basso Continuo (Beckmann) („Das Erbe deutscher Musik“, Bd. 17). 12 Sonaten für Violine und Basso continuo. Partitur kart. DM 16,-, Leinen DM 20,-.

Sonata in G (Nr. 4 der „Scherzi“) (Bethan) (7 Min.) NMA 89. DM 4,-.

Nagels Verlag Kassel

Bärenreiter-Verlag

Kassel · Basel · London · New York

Neuausgaben alter Musik

ERSTDRUCK

CARL DITTERS VON DITTERSDORF (1739—1799)

Konzert in F-Dur für Viola und Orchester

Erstmals herausgegeben von Walter Lebermann

Klavierauszug (Direktionsstimme) · Ed. Schott 5054 DM 7,50

Orchester-Besetzung (2 Hörner in F, Streicher) komplett DM 7,50

Streicher-Ergänzungsstimmen je DM 1,20

Dittersdorf, dessen Schaffen bis heute lebendig geblieben ist, hat sich als Komponist von Konzerten besonders auch der sonst vernachlässigten Instrumente, wie Kontrabaß und Bratsche, angenommen. Auch heute besteht noch ein fühlbarer Mangel an Originalliteratur für Bratsche, so daß das Erscheinen eines so vorzüglichen Werkes doppelt dankbar aufgenommen werden wird. Das Konzert hält sich in mittlerer Schwierigkeit und ist im Orchesterpart von einem Laienorchester ohne weiteres spielbar. In seiner lebenswürdigen Lockerheit und seinen sanglichen, eingängigen Kantilenen ist es darüber hinaus ein sicherer Konzerterfolg.

In der Reihe ANTIQUA

MICHELE MASCITTI (ca. 1664—1760)

Psyché

Divertissement für Violine und Klavier, Violoncello (Gambe) ad lib. op. 5/12

Herausgegeben von Frits Noske

Ed. Schott 4666 DM 4,50

Mascitti nahm in der Zeit von Corelli und Couperin eine vermittelnde Haltung zwischen italienischem und französischem Stil ein. Die zehn Sätze der vorliegenden Suite sind mit programmatischen Überschriften, wie z. B. Les vents · Festes galantes · L'amour en courroux — au désespoir, versehen. Der Komponist hielt sich aber an gegebene Tanzformen seiner Zeit, so daß es sich keineswegs um eine Programm-Musik im heutigen Sinne handelt.

VINCENZO GALILEI (um 1520—1591)

Zwölf Ricercari zu vier Stimmen

für Blockflöten-, Violen- oder Fidelchor

Herausgegeben von F. J. Giesbert

Ed. Schott 4667 · Spielpartitur · DM 3,50

Galilei, der Vater des berühmten Physikers, beschäftigte sich nicht nur mit theoretischen und forschenden Musikstudien, er war darüber hinaus in seiner Zeit als ausgezeichnete praktischer Musiker und Komponist geschätzt. Die vorliegenden Stücke sind einem großen Sammelband entnommen, in dem Galilei berühmte Kompositionen seiner Zeit in Form der Tabulatur veröffentlichte. Ihre Übertragung in moderne Notation durch einen erfahrenen Herausgeber stellt der Praxis wertvolle Originalmusik zur Verfügung, deren polyphones Geflecht mit alten Instrumenten, wie Blockflöten, Violen oder Fideln, am besten zum Klingen kommt.

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e.V. • Redaktion: Ludwig Wisemeyer

Beilage der N. Z. für Musik, September 1959

Junggesang und Jahrestreffen in Augsburg

Seit Jahren wiederholt sich am Schuljahrsende der gleiche Anlaß, gefolgt vom gleichen Ereignis und Ergebnis: Wenn die Augsburger Muttersingschule zum Junggesang ruft, dann heißt dies soviel wie klare Demonstration des Greinerschen Musikerziehungsplans und seiner zur Tat gewordenen Aufgabenstellung, wenn dieser Anlaß dann von vielen Verwaltern des Greinerschen Erbes wahrgenommen wird, um in Augsburg sich im wohlgebildeten Singen den Sinn ihrer eigenen Arbeit bestätigen zu lassen, so heißt das Dokumentation einer großen, sich mehr und mehr ausbreitenden Arbeitsgemeinschaft, die sich zuletzt im Jahrestreffen der Verbandsmitglieder praktisch bestätigt und betätigt.

So besteht ein enger innerer und äußerer Zusammenhang zwischen dem Augsburger Junggesang und der traditionsgemäß daran angeschlossenen Jahreshauptversammlung. Auch heuer waren viele Singschullehrer und -leiter aus zahlreichen Orten Bayerns und der Bundesrepublik nach Augsburg gekommen, auch heuer zeigte sich, daß sich der Kreis stets erweitert; es waren u. a. der Leiter der neugegründeten Städtischen Singschule Duisburg, Friedrich Meyer-Tödtgen, Paul Juon aus der Schweiz und Hans Bachl aus Linz, ein Vorkämpfer des Singschulgedankens in Österreich, anwesend.

Im Junggesang der Städtischen Albert-Greiner-Singschule führte Professor Josef Lautenbacher die Kinderklassen, den Jugend- und den Frauenchor sowie den gemischten Chor durch ein abwechslungsreiches Programm zuletzt zu einem schönen gemeinsamen Höhepunkt in der Uraufführung des wirksamen „Te Deums“ von Karl Kraft. Vor- aus gab es die saubere Intonation der ersten Klassen in Cesar Bresgens Kantate „Wir singen den Maien an“ zu bewundern. Mit schon bewußter Vokal- und Resonanzbildung sangen die zweiten Klassen die gar nicht einfachen Chöre der Armin-Knab-Kantate „Sonne und Regen“. Daß neben der Stimmbildung das lebendige Musizieren in den Singschulen zu seinem Recht kommt, erwiesen die dritten und vierten Klassen mit den nach Ruth-Schaumann-Texten von Joseph Haas komponierten „Liedern vom Leben“. Eine schwere Aufgabe hatte der Jugendchor mit der Uraufführung der „Heiteren Tierfabeln“ (drei- bis vierstimmig) von Theo Brand, da Heiterkeit immer schwer komponierbar

zu sein scheint. Da Brand viel auf chorischen Effekt hält, gab es – trotz exponierter Dreiklangs- einsätze und =quintenfolgen – eine wirkungsvolle, den Jugendchor ehrende Aufführung. (Warum nur die Strophenlieder durch nicht eben einfallsreiche Zwischenspiele in ihrem Ablauf so unterbrochen werden müssen?) Glanzstücke des Konzerts waren die Darbietungen des Frauenchors: Was konnte doch der ehrenwerte alte Valentin Haußmann, Anno 1611 gestorben, für einen herrlichen Chorsatz für Frauenchor schreiben (Madrigale), wie wußte er Satzkunst mit Wortsinn bruchlos in eins zu bringen und wie selbstverständlich singt sich das... Eigentliches Ereignis des Programms aber waren die Chöre „Natur und Leben“ (vier- bis neunstimmig) von Zoltán Kodály, selten gesungene Chor-Kostbarkeiten, selten deshalb, weil ihre Intonationsschwierigkeiten, ihr dichtes Satzgewebe und ihr trotz aller Kunst unablässig wirksames und angespanntes Temperament nur von Chören bester Qualität in naturgeborene, klingende Musik umgesetzt werden können. Der gemischte Chor Lautenbachers leistete Erstaunliches in Richtung dieser Natürlichkeit und in der Kombination Klangschönheit und Musizier-Elan. Das dem Programm vorangesetzte Junggesang „motto“ von Friedrich Hölderlin fand hier seine vollkommenste Verwirklichung:

„Mit Gesang steigen die Völker aus dem Himmel ihrer Kindheit ins tätige Leben, ins Land der Kultur.“

Die Kinderstimme ist kein Propaganda-Instrument

In diesem das Wesen einer Musikerziehung vom kindlichen Singen aus bestimmenden Sinn waren auch die Worte, mit denen Professor Lautenbacher die Jahresversammlung des Verbandes der Singschulen e.V. einleitete: „Wir lassen uns vom Wege Albert Greiners nicht abbringen! Beginne deine Musikerziehung mit der Stimme! Behandle die Stimme nach den in ihr wohnenden Gesetzen! Mache kein Propagandainstrument daraus! Lasse sie in der Stille wachsen! Dazu braucht es Zeit.“ Daß dieser Weg den Anschluß an eine instrumentale Musikerziehung nicht ausschließt, sondern besonders fördert, konnte Professor Lautenbacher am Beispiel der Augsburger Singschule und deren Volksmusikkursen nachweisen. Dort fragen näm-

lich bei den Neuanmeldungen die Instrumentallehrer sofort: „Wie viele Singschüler sind darunter?“ In einer kurzen Übersicht über die Tätigkeit des Verbandes stellte der Erste Vorsitzende fest, daß jeder an seinem Platz stehe und in seinem Umkreis sich für die Erhaltung und Fortsetzung der Greinerschen Singschulidee einsetze. Die Singschule habe auch einige neue Arbeitsstätten gefunden, darunter vor allem die neugegründete Städtische Singschule in Duisburg, der in Norddeutschland eine besonders wichtige, weil exponierte Aufgabe zufalle, ferner in Bad Tölz, wo der dortige von Gerhart Schmitt gegründete und geleitete Knabenchor sich nun auch zum Singschulverband bekannt hat. Der Geschäftsführer und Kassenverwalter des Verbandes Karl Zeller gab einen Überblick über den langsam ansteigenden Mitgliederstand. Als von den Mitgliedern besonders dankbar aufgenommen habe sich die Bibliothek des Verbandes bewährt, über die demnächst zwei weitere Teilverzeichnisse Auskunft geben.

Eine außergewöhnliche offizielle Anerkennung hat, wie Professor Lautenbacher mitteilte, die Arbeit des Singschulverbandes beim Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultur gefunden, das für das Geschäftsjahr 1958/59 erstmals die Verteilung des Zuschusses von 5000 DM für die Förderung der Volksmusik dem Verband übertragen habe.

In der Neuwahl des Vorstandes ergaben sich keine wesentlichen Änderungen. Lediglich der Vertreter Münchens, Oberstudienrat Hans Lang, schied auf eigenen Wunsch aus gesundheitlichen Gründen aus. Der Vorstand setzt sich nun aus folgenden Mitgliedern zusammen: Professor Josef Lautenbacher 1. Vorsitzender; Prof. Karl Lampart 2. Vorsitzender; Karl Zeller, Geschäftsführer und Kassenverwalter; Ludwig Wismeyer, Schriftleiter der Verbandszeitschrift; als Beisitzer wurden nominiert Otmar Wirth (Kempten), Waldemar Klink (Nürnberg), Ludwig Hahn (Kaufbeuren), Otto Feil (Karlsruhe) und August Blank (München).

Gegen den Antrag des Herrn Oberbürgermeisters von Neu-Ulm, die dortige Singschule „Albert-Greiner-Singschule“ zu benennen, hatte die Versammlung keinerlei Einwendungen.

Zuletzt teilte der Erste Vorsitzende den Mitgliedern mit, daß Herr Prof. Otto Jochum seine ihm im letzten Jahre anlässlich des 60. Geburtstages vom Verband zugesprochene Ehrenmitgliedschaft niedergelegt habe.

W-r

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Überall, wo an Singschulen die Musikerziehungsgrundsätze Albert Greiners lebendige Pflege erfahren, fanden am Schuljahresende die nach dem Vorbild Augsburgs als „Junggesang“ bezeichneten Schlußveranstaltungen statt, zugleich öffentliche Rechenschaftsberichte über den Leistungsstand der einzelnen

Singschulen und Bewährungsnachweise ihrer Leiter. Ein kurzer Rundgang durch eine Reihe dieser Veranstaltungen mag als Teil fürs Ganze davon berichten. In Bad Wörishofen konnte Singschulleiter Heinrich Brandner das Städtische Kurorchester und die Liedertafel zur Mitwirkung gewinnen. Die drei mitwirkenden Singschulklassen fanden mit Kinderchorkantaten und einigen mehrstimmigen Volksliedsätzen besonderen Beifall. Im Schlußchor „Groß ist Gott und wunderbar“ von Karl Lampart vereinigten sich der Kinderchor, der gemischte Chor, Solisten und Orchester zu einer schönen Gemeinschaftsleistung. Gegenüber dem Vorjahre konnte vor allem in der stimmlichen Leistung ein großer Fortschritt festgestellt werden.

Die Städtische Singschule Bamberg feierte in ihrem Junggesang zugleich ihr zehnjähriges Bestehen. Das von Direktor Otto Englmaier zusammengestellte Programm war ein Gruß der Städtischen Singschule Bamberg an Joseph Haas zu seinem 80. Geburtstag. Die lokale Presse würdigte die Verdienste der Städtischen Singschule Bamberg, die sie sich im Laufe ihres zehnjährigen Bestehens um die Jugendmusik erworben hatte, ausführlich: „... die Städtische Singschule Bamberg wurde unter der verantwortungsvollen Leitung von Dir. Otto Englmaier zu einer musikalischen Bildungsstätte für Tausende... Singschule und Singschulwerk haben in den zehn Jahren nicht nur ihre Existenzberechtigung, sondern auch ihre Lebensfähigkeit und -notwendigkeit für die Zukunft bewiesen.“ (Fränkischer Tag)

Programm und Durchführung des Junggesangs der Städtischen Singschule Kaufbeuren waren wie alljährlich wieder besonders reizvoll. Mitwirkende waren die drei Grundstufen der Singschule, die Fortbildungsklasse, der Abendkurs, die Blockflötengruppen und der Fidelkreis, der gemischte Chor der Martinsfinken und einige Instrumentalisten. Nach einer reizvollen Liedfolge von Ludwig Hahn „Was so ein Kind erlebt den lieben langen Tag“, von den ersten Klassen gesungen, gedachte die Kaufbeurer Singschule des 80. Geburtstags von Joseph Haas mit Kinderchören aus dem „Alemannischen Liederreigen“. Als schöne Abwechslung hörte man Alte Musik für Blockflöten und Fiedeln. Das Haydn-Jahr war nicht vergessen (Kanons und zwei der selten gesungenen humorvollen vierstimmigen gemischten Chöre), ebenso wenig das 200. Todesjahr Georg Friedrich Händels, aus dessen Oratorium „Israel in Ägypten“ der Chor „Dank sei Dir, Herr“ einen wirkungsvollen Abschluß des Konzertes gab. Die Kaufbeurer Singschule unter Ludwig Hahn und der tüchtigen Tochter Ludi Hahn bestätigte mit ihrem Junggesang aufs neue ihren ausgezeichneten Ruf.

Der Städtischen Singschule Lindenberg und ihrem Leiter Erich Felder stellte anlässlich des Junggesangs Bürgermeister Fugmann ein bestes Zeugnis aus: die Städtische Singschule habe während ihres jetzt fünfjährigen Bestehens bewiesen, daß sie eine ernst zu nehmende kulturelle Einrichtung sei, die für die Jugend von größtem Wert bleibe. Der Stadtrat habe daher beschlossen, die Kinder in Anerkennung ihrer Leistungen in Allgäuer Tracht zu kleiden. Das Konzert brachte vor allem Lieder zeitgenössischer Komponisten, darunter Variationen über das schlesische Volkslied „Der Apfelbaum“ von Hermann Erdlen.

Auch die Städtische Singschule Mindelheim widmete einen großen Teil ihres von Schulrat Sepp Müller ge-

leiteten Junggesangs dem 80. Geburtstag von Joseph Haas. Man hörte dessen „Pfälzischen Liederreigen“ und als Höhepunkt des Programms den dritten Teil „Der Sommer“ des Volksliederoratoriums „Das Jahr im Lied“ und die „Schillerhymne“. Die unteren Klassen der Singschule hatten das Programm mit Kinderliedkantaten von Lampart und Bresgen eingeleitet, der gemischte Chor die „Regensburger Strudelfahrt“ von Otto Jochum gesungen.

Kantaten von Lampart, Bresgen, August Blank und Hans Lang bildeten den abwechslungsreichen ersten Teil des Singschulkonzerts, mit dem die *Städtische Singschule München* unter Leitung von August Blank ihr 129. Schuljahr beschloß. Es war für die *Münchner Singschule* selbstverständlich, daß sie ihre seit Jahrzehnten bestehende Freundschaft mit Joseph Haas im zweiten Teil des Programms durch einige seiner schönsten Chorkompositionen betonte. Joseph Haas, der der Veranstaltung persönlich beiwohnte, hatte sichtlich selbst große Freude an der jugendfrischen Aufführung seiner Werke, vor allem als der Jugendchor unter Leitung von Rudolf Kirmeyer, seit 30 Jahren verdienstvoller Singschullehrer in München, die „Lieder des Glücks“ und den Chor „Des Lebens Sonnenschein“ musikalisch sicher und in makelloser Reinheit sang. Dir. August Blank dirigierte zum Abschluß die Teile „Frühling“ und „Sommer“ aus dem Volksliederoratorium „Das Jahr im Lied“. Als Männerchor wirkte dabei die Liedertafel Freising mit, den instrumentalen Part hatte das Symphonieorchester Graunke übernommen.

Der Junggesang der *Städtischen Singschule Nürnberg* stand unter einer etwas wehmütigen Abschiedsstimmung, da es der letzte Junggesang war, an dem Wlademar Klink vor seinen 2000 Schülern und Schülerinnen der Singschule stand. Klink hatte zu seinem Abschied ein echt fränkisches Programm zusammengestellt „Sang und Klang im Frankenland“. Man hörte unter Mitwirkung der Nürnberger Singgemeinschaft, des Nürnberger Männergesangsvereins und des Fränkischen Landesorchesters fränkische Volksliedkantaten von Erhard Feist, Hans Lang, Joseph Haas. Als Uraufführungen die „Fränkische Kirchweihe“ von Werner Heider und den „Fränkischen Jahrmarkt“ von Franz Biebl, eine Folge fränkischer Volks- und Schlumperliedchen von Gerhard Schindler, Karl Thiemes heitere Chansons für Sopransolo, Frauenchor und Instrumente „Spiegeln an der Wand“ und als Abschluß die Kantate „Lob des Frankenlandes“ von Max Gebhard.

Die von Schulrat Theo Korherr geleitete *Städtische Singschule Regensburg* brachte neben Kantaten von Franz Backer, Joseph Haas und Cesar Bresgen einige reizvolle Volksliedsätze von Otto Jochum und Walter Rein und Paul Hindemiths unvergänglich junges und echtes Musiziergut für Kinder „Wir bauen eine Stadt“.

Die *Städtische Singschule Schwabach* hatte sich mit der Aufführung zweier szenischer Kantaten von Cesar Bresgen „Struwwelpeter“ und „Das Riesenspiel“ eine besonders dankbare Aufgabe gestellt. „Die Mühen der Einstudierung durch Magda Mack-Hocheder und Fritz Hagel haben gewiß ihre Früchte nicht nur für den kurzen Abend der Aufführung, sondern vor allem in Hinsicht auf die Musikalität der Kinder getragen: und damit hat man ins Ziel getroffen... Man kann nur wünschen, daß dieser ‚Bresgen-Ton‘ auch weiter in der Arbeit der Singschule schwingt“, berichtete die lokale Presse.

Die *Städtische Singschule Schweinfurt* konnte zu ihrem Junggesang unter Leitung von Lorenz Schlerf 550 Singschüler und 150 Instrumentalschüler aufrufen, die mit Kantaten von Biebl, Bresgen und Lang sowie mit einer Uraufführung des Schweinfurter Singschullehrers Karl Haus „Wir tanzen im Maien“ einen verdienten Erfolg hatte, der vor allem der auffallend klaren und schönen Stimmbildung der Kinder zu danken war. Daß das Instrumentalspiel an der Schweinfurter Singschule eine besondere zeitgemäße Pflegestätte hat, bewies eine Darbietung von Beispielen aus dem „Orff-Schulwerk“.

FÜR DEN SINGSCHULNOTENSCHRANK

„Sing mit — Liederbuch für die Oberstufe der Volksschule“, 1855. Verlag R. Oldenbourg, München

Von dem bereits weit verbreiteten und in der Praxis bewährten „Sing mit — Liederbuch für die Unterstufe der Volksschule“ liegt nunmehr der zweite Teil vor, der dem Lehrer der Oberstufe geeignetes Liedgut anbietet. Der Singschullehrer, der das Buch durchblättert, wird darin viele Liedsätze finden, die ihn zur Arbeit mit seinen Singschülern reizen. Hans Lang, Waldemar Klink, Josef Lautenbacher und Adolf Pfanner, Musikerzieher, die seit Jahren selbst mitten in der Jugendgesangspflege stehen, die aus reicher Erfahrung um die stimmliche und musikalische Leistungsfähigkeit der Jugend wissen und die auch die Erfordernisse der Praxis kennen, haben im neuen „Sing mit“ gutes, auch für die Unterstufe der Singschule geeignetes Liedgut zusammengestellt und in 11 Liedgruppen geordnet. Inhaltlich reicht das Buch vom Gotteslob bis zu mundartlichen und fremdländischen Volksliedern. Auf eine methodische Gliederung wurde laut Vorwort bewußt verzichtet. Dies ist kein Nachteil, im Gegenteil, es gibt dem Buch ein einheitliches Gesicht und erhebt es vom Schulbuch zum Musizierbuch. Daß indessen bei der Zusammenstellung methodische und musikpädagogische Gesichtspunkte weitgehende Berücksichtigung fanden, ist überall spürbar.

Alle auf dieser Stufe gebräuchlichen Formen schulischen Singens sind einbezogen: vom einstimmigen Volkslied über das einfache Kunstlied zum zwei- und dreistimmigen homophonen Satz, vom Kanon zu polyphon gesetzten Liedern, die sich ob ihrer einfachen Stimmführung neben dem Kanon als Einführung ins polyphone Singen anbieten. Die Möglichkeit, einzelne Stimmen durch Instrumente zu ersetzen oder den Klang durch Blockflöten, Geigen oder Orff-Instrumente zu bereichern, erweitert die Verwendungsmöglichkeiten. Bei einigen Liedern ist eine „Lehrerstimme“ notiert, die sich, wie die Unterstimme einiger anderer Liedsätze, ohne Schwierigkeit auch mit Mutanten besetzen läßt und den Weg zu einfachem gemischtchörigem Singen weist.

Unter den im Inhaltsverzeichnis aufgeführten Komponisten und Bearbeitern stehen neben Meistern der Vergangenheit auch Namen der zeitgenössischen Generation. Daß letztere überwiegen, gibt dem Buch ein junges Gesicht. Gesamteindruck: ein gediegenes und vielfach verwendbares Singbuch, das sich nicht nur in der Volksschule bewähren wird, sondern auch dem Singschullehrer wertvoll sein kann. Karl Zeller

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Beilage der N. Z. für Musik Oktober 1959

An die Mitglieder

des Verbandes Deutscher Oratorien- und
Kammerchöre e. V.
und
des Verbandes der Singschulen e. V.

Mit dieser Nummer der „N. Z. für Musik“ erhält das Nachrichtenblatt der beiden Verbände, die schon bisher einen eigenen Platz für ihre Mitteilungen innehatten, eine neue Form. Das Nachrichtenblatt wird nicht mehr eingeleftet, sondern erscheint als gesonderte Beilage. Der Grund zu dieser Veränderung ist einerseits, eine Häufung von kleinen Nachrichten und Verbandsmitteilungen innerhalb der Zeitschrift zu vermeiden, andererseits die sicher allen Lesern willkommene Möglichkeit, alles, was ihren Verband betrifft, gesondert in die Hand zu bekommen und auch gesondert aufbewahren zu können. Diese Beilage, das Nachrichtenblatt der beiden Verbände, bleibt trotzdem Bestandteil der „N. Z. für Musik“ und wird nicht nur den Mitgliedern der Verbände, sondern allen Abonnenten beigelegt.

Wesentlicher als diese äußerliche Veränderung ist die innere, das heißt inhaltliche Neugestaltung des Nachrichtenblatts, das nun auf vier Seiten vereint alle Mitteilungen umfaßt, die sowohl den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. als den Verband der Singschulen e. V. betreffen. Diese äußere Vereinigung der Nachrichten beider Verbände gewinnt geradezu symbolischen Charakter, wenn man sich darauf besinnt, daß in beiden Verbänden das Singen gepflegt wird, daß beide Verbände dem Ideal eines schönen Singens zustreben und besonders, daß die Arbeit der Singschulen von größter Bedeutung für Bestand und Arbeit des Chorwesens ist. Wo die Kinder lernen, gesund und richtig zu singen, wo die Jugend Gefühl für die eigene Stimme und Geschmack für gute Musik zu bilden lernt, dort braucht man um die Frage eines guten Sängernachwuchses für die Chöre keine Sorge zu haben.

Des einen Verbandes Ziel ist also des anderen Hilfe, des einen Lernen des anderen Erfolg. Was die Singschulen angeht, kann für den Chor nicht

bedeutungslos sein; was die Chöre leisten, muß auch den Singschullehrern und -leitern wichtig sein. So mag sich aus der „verbandsnachrichtlichen“ Verbindung beider Organisationen ein Zusammengehörigkeitsgefühl ergeben, ein Wissen darum, daß Stimmbildung und Singen, Jugendmusikerziehung und Chorerziehung eng zusammengehören. Zur erfolgreichen Zusammenarbeit in dem genannten Sinn ist es notwendig, daß nicht nur die beiderseitigen Verbandsleitungen, sondern auch alle Mitglieder der Verbände, das heißt: die Leser dieser Beilage, in Zukunft selbst eifrig und bewußt an dem Zustandekommen eines lesenswerten Nachrichtenblatts mitarbeiten. Die Redaktion richtet daher die ebenso herzliche wie dringende Bitte an alle Mitglieder des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V., alles, was sie des Lesens wert erachten, der Redaktion mitzuteilen. Dabei handelt es sich vor allem um Kurzberichte (auch Presseberichte im Ausschnitt) über stattgefundene und um Programmvorschauen für geplante Veranstaltungen, außerdem um persönliche Nachrichten, Neugründungen, Jubiläen. Je intensiver diese Mitarbeit sein wird, um so lückloser kann daraus die Redaktion ein Bild des Lebens und der Arbeit der beiden Verbände entwerfen.

Vereinfacht wird die Zusammenarbeit der Verbände innerhalb dieses Nachrichtenblattes dadurch, daß der Verlag der „N. Z. für Musik“ nunmehr nur einen Redakteur für das Nachrichtenblatt mit der Bearbeitung des eingehenden Materials betraut hat. Diese (für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. neue) Redaktion bittet alle Leser und Mitglieder um offene Mitarbeit, um Vertrauen und auch, wenn nötig, um Kritik, damit das Nachrichtenblatt in seiner neuen Form seine schöne Aufgabe erfüllen kann.

Redaktion „Chor und Singschule“

Alle Mitteilungen erbeten an: Redaktion „Chor und Singschule“, Ludwig Wismeyer, München 27, Mauerkircher Straße 43, Telefon 48 30 60.

Abhilfe tut not

Großzügiger Plan zur Ausbildung von Chorleitern

Zur Zeit sind Verhandlungen im Gange, die sich mit einem weitschauenden Projekt des DSB befassen, mit der Errichtung von „Seminaren für Chorleitung und Musikerziehung“. Da in diese Verhandlungen auch der Verband der Singschulen einbezogen wurde, veröffentlichen wir nachstehend Einleitung und Auszug einer Denkschrift, die der Erste Vorsitzende des Verbandes der Singschulen, Professor Josef Lautenbacher, ausgearbeitet hat. Der Inhalt dieser Denkschrift umfaßt die Begründung der Notwendigkeit eines derartigen Chorleiter-Seminars, ferner den Entwurf einer Satzung, Vorschläge über Lehrgegenstände und Lehrziele, Aufnahmebedingungen und Abschlußprüfungen. In einer Vorbemerkung begründet Professor Lautenbacher ausführlich die Notwendigkeit einer intensiven Ausbildung von Chorleitern und deren berufliche Aussichten:

„Es besteht kein Zweifel darüber, daß augenblicklich ein Mangel an Chorleitern zu beklagen ist. Alle Verbände und Organisationen, die sich mit der Pflege des Chorgesangs befassen, bemühen sich seit längerer Zeit um Abhilfe. Die in verschiedenartiger Weise angestellten Versuche (Wochenendschulungen, einmalig oder öfter, manchmal sogar bis zu 40 Zusammenkünften im Jahr, länger dauernde Kurse von einer Woche bis zu zusammenhängenden Lehrgängen von 12 Wochen) haben zum Teil recht erfreuliche Ergebnisse gezeigt, konnten aber das Problem nicht endgültig lösen. Vor allem waren alle diese Unternehmungen für stimmlich und musikalisch begabte und der Chorgesangspflege zugeneigte junge Menschen, die als Chorleiter ihre hauptberufliche Betätigung finden wollten, nicht geschlossen und ausgewogen genug. Selbst die an unseren Konservatorien und musikalischen Hochschulen angebotenen Ausbildungsmöglichkeiten ließen viele Fragen offen.

Der aus den leitenden Ausschüssen des DSB kommenden Anregung, eine neue und besondere Ausbildungsart für Chorleiter zu schaffen, entsprang der hier vom Leiter des Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminars Augsburg vorgelegte Plan. Er baut auf den Erfahrungen einer 55jährigen Chorstimmbildungsarbeit und einer 25jährigen Chorleiterschulung auf. Als wesentlichste Punkte sollen dabei besonders herausgestellt werden:

1. Wer mit Stimmen umgehen will, muß das Richtige und das Falsche zuerst an der eigenen Stimme erkannt haben. Die gründliche und zuverlässige Beherrschung des eigenen Sprech- und Singorgans bei allen Anforderungen in gesunden und kranken Tagen, gegenüber den mannigfaltigsten Ansprüchen, gibt erst Gewähr, den Sänger im Chor von dessen Stimme, dem Chor-

instrument her, richtig zu führen. Stimmbildung – Sologesang – Chorgesang in allen Formen, Volksliedpflege, Männerchor, Frauenchor, Kammerchor, Quartett, Terzett usw. müssen deshalb im Vordergrund stehen.

2. Alles in der Menschenführung irgendwie Erlernbare (Psychologie, Pädagogik, Methodik, Organisationskunde, Soziologie) soll in gründlichen und praktischen Übungen erworben werden können.
3. Daneben darf selbstverständlich in den musikalisch-technischen Belangen (Gewandtheit in der Handhabung eines Instrumentes – sichere musiktheoretische Grundlegung in Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Kompositionslehre etc.) nichts versäumt werden, in dieser Hinsicht muß der Chorleiter genau so zuverlässig wie alle anderen Berufsmusiker ausgebildet werden.

Durch die hier vorgeschlagene Anordnung der Studienaufgaben, erst das Instrument (Stimmapparat) nach den natürlichen Gesetzen in seinem Bau und seiner Wirkungsweise ins Bewußtsein zu bringen – und daran die weiteren Techniken anzuschließen –, wie sie am Augsburger Seminar, dem Rat des Altmeisters Albert Greiner folgend, seit 25 Jahren angewandt werden, würde für die geplanten Chorleiterstätten des DSB erstmals ein ganz neuer Weg beschritten, der endlich einmal die Vorschläge eines Richard Wagner, Robert Schumann, J. Hey, Fr. Grell und vieler anderer, daß alle Musikerziehung von der menschlichen Stimme auszugehen hat, berücksichtigt.

Die Förderung der Studierenden durch Stipendien und Schulgeldhilfen gibt sicherlich einen großen Anreiz, sich dem Studium der Chorleitung als Hauptberuf hinzugeben. Die endgültigen Entschlüsse der hierfür Begabten aber werden immer wieder davon abhängig sein, ob nach der sehr anstrengenden und anspruchsvollen, vier bis sechs Semester dauernden Ausbildungszeit die Möglichkeit zu entsprechender Betätigung gegeben ist. Man darf ja wohl annehmen, daß die nach den neuen Vorschlägen ausgebildeten Chorleiter sich auch in allen Fällen bewähren, die bisher als hauptberufliche Möglichkeiten (Theater, Kirchenmusik, Werkbetreuung) vorhanden waren. Wir müssen aber von diesen Gelegenheiten absehen und unseren Leuten auch außerhalb dieser Möglichkeiten Arbeitsgelegenheiten anbieten können. In diesem Zusammenhang haben wir immer die Koppelung mit einer weiteren chorischen Tätigkeit angestrebt, vor allem mit der eines Kirchenmusikers. Ganz besonders ideal ist natürlich die gleichzeitige Ausbildung als Singschullehrer, weil der Chorleiter

damit die Fähigkeit erwirbt, seinen Chornachwuchs systematisch selbst heranzubilden. Wo solche Absichten (Kirchenmusik, Singschullehrer) nicht bestehen, ist das staatliche Privatmusik-lehrerexamen unerlässlich. Mit diesen Verbindungen aber dürfte wohl für jeden Absolventen des neuen Seminars die Grundlage zum Aufbau einer standesgemäßen Lebensexistenz gewährleistet sein.

Für alle in diesem Plan angegebenen Lehr-aufgaben stehen in Augsburg die notwendigen Fachkräfte und Einrichtungen zur Verfügung (Albert-Greiner-Singschule — Deutsches Singschul-lehrer- und Chorleiterseminar — Leopold-Mozart-Konservatorium — Lehrerhochschule — alle Arten von Chorvereinigungen).“

Wir werden über den Fortgang dieser Planung weiter berichten.

Ein verdienter Singschulleiter

Für alle Kollegen überraschend kam die Nachricht, daß am 17. September der Rektor *Hans Reitzammer*, Gründer und Leiter der Städtischen Singschule Erlangen, im Alter von 47 Jahren gestorben ist. Der Erste Vorsitzende des Verbandes der Singschulen, Professor Josef Lautenbacher, würdigte in einem Beileidsschreiben an die Witwe die Verdienste des Verstorbenen um die Verbreitung des Singschulgedankens.

DER VERBAND BERICHTET

Betrifft Zuschüsse des Kultusministeriums für Volksmusikpflege

Der Verband der Singschulen hat durch das Vertrauen des bayerischen Kultusministeriums den Zuschuß zur „Förderung der Volksmusik“, soweit es sich um Singschulen mit daran angeschlossenen Instrumentalkursen handelt, zur Verteilung zugewiesen bekommen. Diese Verteilung muß nach den eingehenden Gesuchen erfolgen. Daher werden alle in Frage kommenden Singschulen, die sich um einen derartigen Zuschuß bemühen wollen, aufgefordert, sich bei dem Verband der Singschulen e. V., Augsburg, Maximilianstraße 59, zu melden. Sie erhalten dort auch alle Unterlagen zur Ausfertigung des betreffenden Gesuches, die genauestens zu erfolgen hat, da es sich um zweckgebundene Mittel handelt. Wichtig ist vor allem der Nachweis, daß der Träger der betreffenden Schule (Gemeinde) genügend Mittel zum Unterhalt der Singschule aufwendet. Es haben nur Gesuche mit diesem Nachweis Aussicht auf Berücksichtigung. Es handelt sich um Förderungszuschüsse, für die es Voraussetzung ist, daß das Nötigste im Rahmen des eigenen Haushalts getan wurde. Im Vergleich zu den Erfordernissen und den Verhältnissen unserer Singschulen sind die bewilligten Zuschußmittel allerdings noch sehr gering, vor allem, wenn man Vergleiche zu anderen, weit höher bezuschußten Organisationen (Blasmusikverbände usw.) zieht.

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Der Tölzer *Knabenchor*, der im Sommer 1959 eine Reihe von auswärtigen Konzerten erfolgreich durchgeführt hat, sang am 26. September unter Leitung von *Gerhardt Schmidt* in München in der Ludwigskirche ein A-cappella-Programm mit Chören von Philippus de Monte, Arcadelt, Scarlatti, Schütz, Bach, Distler, Kraft, Pepping und Kurt Thomas.

Festliches Chortreffen in München

Der Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., Landesverband Bayern, veranstaltete am 3. und 4. Oktober im Herkulesaal in München ein „Festliches Chortreffen“, das sowohl wegen des Programms als auch wegen der daran teilnehmenden Chöre besondere Aufmerksamkeit

verdient. Das Programm berücksichtigte vor allem das zeitgenössische Chorschaffen in hervorragendem Maße. Zwei Gesamttitel charakterisierten das Ziel dieser Veranstaltung: „Musik der Renaissance“ und „Musik der Gegenwart“. Für die Durchführung des „Festlichen Chortreffens“ zeichnete der Landesverband Bayern, 1. Vorsitzender *Fritz Büchtger*, verantwortlich.

Insgesamt wirkten zehn Chöre bei folgendem Programm mit:

I. Samstag, 3. Oktober, 19.00 Uhr, Herkulesaal der Residenz

Musik der Renaissance

Collegium musicum Regensburg — Violinquartett Regensburg

Leitung: Ernst Schwarzmaier

Soli: Gertraud Kaltenecker, Maria Achhammer

Claudio Monteverdi: Magnificat, sechsstimmig

Chor des Lassus=Musikkreises München
Leitung: Bernward Beyerle

Bläsergruppe des Lassus=Musikkreises
Leitung: Josef Dorfner, Salzburg

Violenquintett des Lassus=Musikkreises
unter Mitwirkung von Heinz Maybach (Viola da gamba)
Leitung: Franz Hibler, München
Gesamtleitung: Bernward Beyerle
Giovanni Gabrieli (1575–1613): „Buccinate“, Motette für 19 Stimmen zu 4 Chören mit Instrumenten (Übertragung P. Winter)
Andrea Gabrieli (1510–1586): „O passi sparsi“, Dialogo für 12 Stimmen zu 2 Chören (Übertragung P. Winter)
A. Ferrabosco (1576–1628): Fantasie für 5 Violon
Giovanni Croce (um 1557–1609): Dialogo de cori d'Angeli“ für 10 Stimmen zu 2 Chören (Übertragung S. Cislino)
Carl Orff (1895): „Laudes creaturarum“ für 11 Stimmen zu 2 Chören (Übertragung B. Beyerle)
Giovanni Gabrieli: Canzone Terza für 4 Trompeten und Posaunen
Giovanni Gabrieli: „Jubilate Deo“ für 8 Stimmen (Übertragung für 3 Chorgruppen P. Winter)
Giovanni Gabrieli: „Omnes gentes“, Festmotette für 16 Stimmen zu 4 Chören mit Instrumenten (Übertragung P. Winter)

*II. Sonntag, 4. Oktober, 15.30 Uhr bis 20.00 Uhr,
Herkulesaal*

Musik der Gegenwart

Singschule Marktoberdorf

Leitung: Marianne Amann

Wolfgang Fortner: Die Sprüche (Eichendorff) · Wohl vor lauter Sinnen · Von allen guten Dingen · Gleich wie auf dunklem Grunde · Schläft ein Lied

Ludwig Hahn: Mein Lied (Japan, Gedichte) · Mein Weg · Glück

Ludwig Hahn: Sinnsprüche (Sophokles) · Die große Zeit · Nach Gottes Rat

Meisterscher Kammerchor, München

Leitung: Karl Meister

Alfred von Beckerath: „Die drei Spatzen“ (Chr. Morgenstern)

Karl Meister: „Herbstmusik“, Kleine Kantate für Soli, Chor und Kammerorchester

Landshuter Chorkreis

Leitung: Hans Walch

Hugo Distler: „Wohin stets meine Schritte fielen“ · „Ein Stündlein wohl vor Tag“ · „Jedem das Seine“

Ernst Pepping: „Frischauf, gut Gesell“ · „Maienzeit bannet Leid“ · „Spinn, spinn, meine liebe Tochter“

Joh. Nep. David: „Sie gleicht wohl einem Rosenstock“ · „Kume, kum, Geselle min“ · „Geistlich Trinklied“

Die Kaufbeurer Martinsfinken

Leitung: Ludwig Hahn

Hans Melchior Bruck: „Die Hochzeit zu Kana“, Uraufführung

(Pause von einer halben Stunde)

Die Münchner Chorbuben

Leitung: Fritz Rothschuh

Fritz Rothschuh: „Der kühle Maien“

Jürg Baur: „Der Maien, der Maien“

Fritz Rothschuh: „Frisch auf ins weite Feld“

Fritz Rothschuh: „Viel Freuden mit sich bringet“

Jürg Baur: „Ich fahr' dahin“

Jürg Baur: „Gesegn dich Laub“

Armin Knab: „Schnitter Tod“

Rudolf Lamy: „Es dunkelt schon in der Heide“

Nürnberger Madrigalchor

Leitung: Otto Döbereiner

Ernst Häublein: „Sommer und Winter“, 10 Liedmotetten, Uraufführung

Der gemischte Chor der Albert=Greiner=Singschule Augsburg

Leitung: Josef Lautenbacher

Karl Kraft: „4 Gesänge nach Angelus Silesius“
Valentin Hausmann: „3 Madrigale für Frauenchor“

Zoltán Kodály: „4 Chöre“

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Beilage der N. Z. für Musik, November 1959

Festliches Chortreffen in München

Trotz nachweisbarer ernstlicher Bemühungen der Deutschen Chorgesangamateure, den Verdacht der Liedertafelei und eines unverbesserlichen Konservatismus von sich abzuwälzen, sagt man den deutschen Chören allzu gern und allzu leichtfertig immer noch nach, sie sängen Lieder von vorgestern (wohl deshalb, weil immer noch eine große Anzahl von Ausnahmen die neue Regel noch nicht zu bestätigen scheint). Das Festliche Chortreffen, das der Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. „Landesverband Bayern“ am 3. und 4. Oktober im Herkulesaal in München veranstaltet hat, gehört zu den besonders treffenden Beweisen, daß die Programme der in diesem Verband zusammengeschlossenen Chorvereinigungen nicht nur völlig von altem Ballast gereinigt sind, sondern vielmehr ein Niveau zeigen, das künstlerisch anspruchsvoll und zeitgerecht ist.

Neben dieser Tendenz des gezeigten Programms war das Chortreffen ein schöner und schlagender Beweis für das Hand-in-Hand-Gehen der beiden Verbände, die sich auch in diesem Mitteilungsblatt, als einem gemeinsamen Ziele dienend, zusammengefunden haben. Man könnte es fast symbolisch nennen, daß unter den mitwirkenden neun Chören drei Singschulchöre waren und daß der große gemischte Chor der Augsburger Muttersingschule das Schlußwort hatte.

Die Wandlung der Musikgesinnung im Chorwesen unserer Zeit spiegelte sich recht deutlich in der Auswahl der Chorwerke. Vokalwerke der Renaissance standen Werken aus der zeitgenössischen Literatur gegenüber. Das völlige Fehlen der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts läßt eindeutige Schlüsse auf den musikalischen Geist der heutigen Chorpflege zu. So ist für das Collegium musicum Regensburg die Aufführung eines sechsstimmigen „Magnificat“ von Claudio Monteverdi mit Begleitung eines Violonquartetts durchaus keine Angelegenheit trockener akademischer Musikgeschichtsbetrachtung an Hand praktischer Beispiele. Dafür ist sein Chorleiter Ernst Schwarzmeier

ein künstlerisch viel zu intensiver und temperamentvoller Musiker, für den Monteverdi keine ferne historische Größe, sondern eine beinahe zeitnahe Erscheinung ist. Der rhythmische Deklamationsstil Monteverdis, mit dem sich nicht ohne besonderen Grund gerade Carl Orff beschäftigt hat, bedarf keiner gefühlssatten Ausdrucksschwere. Er läßt das Wort leicht in den Raum hineinschweben. In dieser schönen leichten Lockerheit wurde er auch von den Regensburgern wiedergegeben. Ein seltenes, kostbares Erlebnis boten der Chor und die Instrumentalgruppen des Münchener Lassus-Musikkreises unter der Leitung von Bernward Beyerle mit der Aufführung mehrchöriger Motetten der beiden berühmten venezianischen Komponisten Andrea und Giovanni Gabrieli. Was heute die jüngsten Avantgardisten der Musik mit Hilfe der elektronischen Klangerzeugung wieder anstreben, durch verteilte Klangquellen den ganzen Raum mit Musik zu füllen, ihn selbst zum Klingen zu bringen, war bei diesen Venezianern schon einmal Wirklichkeit, indem sie einzelne Chorgruppen auf den verschiedenen Orgeleporen der Kirche abwechselnd gegeneinander singen ließen. In dieser räumlichen Disposition führte auch der Lassus-Kreis die mehrchörigen Motetten auf und brachte dadurch ihren silbrigen Klangzauber zu bestrickender Wirkung. Auch dieser Chor besitzt hierzu die notwendige deklamatorische Leichtigkeit und Elastizität, die auf eine energische Probenarbeit von Bernward Beyerle schließen lassen. Inmitten dieser altvenezianischen Vokalmusik zeigte sich Carl Orffs Vertonung des „Sonnengesanges“ des hl. Franciscus von Assisi auffallend art- und stilverwandt.

Ebenfalls recht eindrucksvoll und aufschlußreich legten eine Reihe anderer Chöre ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Vokalmusik dar. Es war klar, daß man von den Laiensängern keine Experimente und kühnen Unternehmungen erwarten durfte. Aber sie wiesen überzeugend nach, daß sie den Absprung von der Tradition unternommen und den Weg in die Gegenwart hinein angetreten haben.

Und wenn dabei schon der kleine Chor der Singschule Markt Oberdorf unter Marianne Amann die Eichendorff-Sprüche von Wolfgang Fortner sicher zu singen versteht, so ist dies gerade wegen der glasigen Sprödigkeit des Klanges besonders beachtlich. Verschiedene kurzgefaßte Chorsprüche von Ludwig Hahn sind dagegen wesentlich umgänglicher, aber dafür auch weniger charakteristisch. Der Landshuter Chorkreis scheint sich unter seinem Leiter Hans Walch recht intensiv mit den Klassikern unserer zeitgenössischen Chormusik zu befassen. Er sang eine in sich wohlhabend gestimmte Reihe von Liedern von Hugo Distler, Ernst Pepping und Joh. Nep. David. Vor allem gelang sehr fein die farbige Stimmigkeit der Lieder von Pepping und David. Die so ursprünglich musikalisch begabten und so sicher musikalisch von Ludwig Hahn geleiteten Kaufbeurer Martinsfinken bestätigten ihren guten Ruf mit der Uraufführung eines kleinen Choroatoriums „Die Hochzeit zu Kanaa“ von Hans Melchior Brugk. Als Text benutzte der Komponist die Erzählung von Bernt von Heiseler. Die Musik ist nicht betrachtend, sie erzählt in frischer deklamatorisch-epischer Lebendigkeit, abwechselnd zwischen Chor und Solisten (von Summakkorden des Chors gestützt) die Geschichte des ersten Wunders Jesu. Der Vorzug des Werkes ist seine unkomplizierte Schlichtheit, die den Ausdruck weder dramatisch noch sentimental unnötig überspitzt. Mit zwei Madrigalen von Monteverdi zeigten sie noch meisterliche Beherrschung der hohen Kunst des alten klassischen A-cappella-Stiles.

Karl Meister führte mit seinem Kammerchor eine eigene Kantate „Herbstmusik“ für Soli, Chor und Kammerorchester auf, die allein durch das kalendrische Datum der Entstehung als zeitgenössisch bezeichnet werden kann. Es genügt dem Komponisten eine einzige, immer wiederkehrende Melodie, um die bunten Eigenschaften des Herbstes zu besingen.

Der Uraufführung der „Hochzeit zu Kanaa“ folgte eine weitere Novität: ein Motettenzyklus „Sommer und Winter“ von Ernst Häublein nach Melodien aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Für die Aufführung dieses mancherlei Stilarten und Kompositionsformen mischenden Werkes mit teilweise auf Wirkung bedachten Mitteln setzte sich Otto Döbereiners Nürnberger Madrigalchor unter Leitung des Komponisten ein.

Das Thema Volkslied, das unsere Chorkomponisten immer und immer wieder beschäftigt und zu mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen veranlaßt, Volksliedmelodien „zeitgemäß“ zu setzen, brachten

die Münchner Chorbuben unter Fritz Rothsduh ins Programm. Man hörte in lebendigem Vortrag Sätze von Fritz Rothsduh, Jürg Baur, Armin Knab und Rudolf Lamy. Die Erweiterung vom Knabenchor zum gemischten Chor, die die Münchner Chorbuben begreiflicherweise vorgenommen haben, rollt eine Frage auf, die für alle Jugendchöre brennend genug ist: Wann kann man Jugendliche (ehemalige Knabenstimmen) als Tenöre und Bässe einsetzen, ohne ihre stimmliche Weiterentwicklung zu gefährden? Noch nicht ausmutierte Tenöre geben zwar dem Chorklang einen gewissen „objektiven“ Charakter, da sie noch nicht „männlich“ timbriert sind, die Stimmen selbst jedoch werden übernommen und leisten nur unter Druck das, was das Chorvolumen von ihnen fordert.

Was die Kaufbeurer Martinsfinken an Chorkultur eines kleinen Singkreises hatten hören lassen, das demonstrierte am Schluß des Programms der gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule Augsburg unter Josef Lautenbacher. Es war der überzeugende Nachweis, wie wirkliche Chorkultur das Ergebnis einer jahrelangen, systematischen Stimmbildung ist, wie sie die Singschulen anstreben. Die Bedeutung der erzieherischen Vorarbeit an den Singschulen für die Qualität der gemischten Chorvereinigungen hätte nicht deutlicher vorgeführt werden können als durch den durchgebildeten Gesamtklang, die einheitliche Vokalisation, durch die transparenten Chorpianos und weitatmigen Phrasierungen, mit denen Lautenbachers Sängern und Sänger — fast 200 an der Zahl — ihre Choraufgaben erfüllten. Daß unter dem „Schönsingen“ das musikalische Temperament nicht zu leiden braucht, daß im Gegenteil das, was man musikalischen Stil nennt, durch einen wohlgebildeten Chor besonders gut gestaltet werden kann, das festzustellen, war besonders erfreulich. Die Augsburger sangen zuerst „Vier Gesänge nach Angelus Silesius“ in dichtpolyphonen Sätzen von Karl Kraft, sie erreichten den Höhepunkt des festlichen Chortreffens mit virtuos gesungenen Frauenchor-Madrigalen des Barockmeisters Valentin Hausmann und mit vier höchst expressiven Chören von Zoltán Kodály.

Der Vorsitzende des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., Fritz Büchtger, Organisator und programmatischer Wegweiser des Chortreffens, kann diese beiden Tage als einen schönen Erfolg seiner Bestrebungen buchen, im Landesverband Bayern der Oratorien- und Kammerchöre den Weg in die Musik der Gegenwart zu gehen.

==nn und w=r

VII. Internationaler Chorgesang-Wettbewerb „Guido d'Arezzo“

Die Kaufbeurer Martinsfinken fuhren Ende August als aktive Teilnehmer nach Arezzo, um sich bei dem VII. Concorso Polifonico internazionale „Guido d'Arezzo“ mit anderen Chören zu messen. Dieser Wettbewerb der Chöre ist in vier Kategorien eingeteilt: I. Geistliche Musik (gemischte Chöre), II. Männerchöre und III. Gemischte Chöre (Volkslieder), Sonderkategorie: Gregorianischer Choral.

Die Kaufbeurer sangen in Kategorie I, III und in der Sonderkategorie.

Ein Reisetilnehmer berichtet uns über diesen Wettbewerb wie folgt:

„Wir reisten am 25. 8. abends in Kaufbeuren ab und kamen am 26. 8. mittags bei strahlendem Sonnenschein in Arezzo an, wo wir gleich von zwei italienischen Betreuern empfangen wurden, die uns während der Zeit unseres Aufenthaltes nicht mehr von der Seite wichen und musterhaft für alles sorgten, angefangen von der Zuweisung der Unterkünfte (saubere Betten in einem Waisenhaus) und Verpflegung (beides war für die teilnehmenden Chöre frei), bis zur Beschaffung von Proberäumen und kundiger Stadtführung.

Am 27. 8. bestritten wir im großartigen Teatro Petrarca unseren ersten Wettbewerb im Gregorianischen Choral. Zum Vortrag gelangten das „Alleluja“ und die „Sequenz“ vom Pfingstsonntag. Wir erreichten hier bei zehn teilnehmenden Chören den fünften Platz. Die hier gemachte Feststellung bestätigte sich auch für die anderen Kategorien, daß nämlich unsere deutsche Vokalisation und Aussprache sowohl den immer sehr zahlreich anwesenden Besuchern und auch den Preisrichtern zu fremdartig war und keine allzu hohe Punktzahl zuließ. Unsere Betreuer waren jedenfalls über unsere Placierung begeisterter als wir selbst, weil wir doch erst zum erstenmal dabei seien. Sieger im Choralwettbewerb war die Scuola Corale=Anghiari, die eine sehr saubere Leistung bot.

Am Freitag, dem 28. 8., starteten wir in die I. Kategorie, die in zwei Parteien ausgetragen wurde: Nachmittags sangen wir das „Gloria“ aus der „Missa bre-

vis“ von Palestrina als Pflichtstück und von J. des Prez das „Ave Christe, immolate“ abends bei der Endausscheidung, an der wir mit zwölf weiteren Chören noch teilnehmen durften, das Pflichtstück von Cl. Monteverdi und von Brahms „Maria, wahre Himmelsfreud“. Wir landeten auf dem zwölften Platz.

Erste wurden die Hamburger Sänger, die insbesondere in der Auswahl ihrer Stücke Erfahrung verrieten (sie waren zum drittenmal in Arezzo), von unserem Gesichtspunkt aus beurteilt aber etwas unkultiviert sangen.

Der 29. 8. sah bei der III. Kategorie die hochfavorisierten Ungarn siegreich, die sowohl in der Auswahl der Stücke (wie glaubhaft hier das Volksliedhafte) als auch in der Präzision und Musikalität der Darbietung unschlagbar waren. Wir teilten hier den elften Platz mit Hamburg.

Der Sonntagvormittag war dem gemeinsamen Gottesdienst in der prachtvollen alten Kirche Sta. Maria della Pieve gewidmet, und am Abend war noch einmal alles beim Schlußkonzert versammelt, bei dem die siegreichen Chöre ausgezeichnet wurden. Am 31. 8. besichtigten wir auf der Rückreise das herrliche Florenz und kehrten am 1. 9. müde, aber voll schöner Eindrücke nach Kaufbeuren zurück.

Zusammenfassend sei gesagt, daß wir restlos begeistert waren über die Aufnahme in Italien und daß wir musikalisch wertvolle Erfahrungen machen konnten, wenn auch verschiedene Chöre von uns wesentlich anders eingestuft worden wären als vom Preisgericht. Uns scheint dem Effekt zuliebe doch manches an Sauberkeit der Intonation und Geschlossenheit des Chorklangs geopfert worden zu sein.“

DER SINGSCHULVERBAND BERICHTET

Die Geschäftsstelle des Verbandes der Singschulen e. V. ist ab sofort unter der Telefon-Nummer Augsburg 5833 zu erreichen.

An alle Mitglieder des Verbandes der Oratorien- und Kammerchöre e. V. sowie des Verbandes der Singschulen e. V. richtet die Redaktion nochmals die dringende Bitte, alles Wissenswerte aus der Arbeit der Chöre und Singschulen, vor allem Programme und Presseberichte von Veranstaltungen, stets umgehend an die Redaktion „Chor und Singschule“, Ludwig Wismeyer (Tel. 48 30 60), München 27, Mauerkircher Straße 43, einzusenden.

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Beilage der N. Z. für Musik Dezember 1959

Der Deutsche Musikrat schaltet sich ein

In seiner 5. Generalversammlung in Bad Godesberg hat der Deutsche Musikrat in einer grundlegenden Aussprache zu der Situation der Musikerziehung, vor allem an der Volksschule und in der damit ursächlich verbundenen Lehrerbildung Stellung genommen. Wie der Deutsche Musikrat in einem Rundbrief mitteilte, war der Eindruck der Referate von Professor Dr. Josef Heer und Prof. Kurt Sydow so deprimierend, daß einstimmig eine EntschlieÙung angenommen wurde, die sich mit dieser Lage befaÙt.

Diese EntschlieÙung ist für die sich mit der singenden Jugend und der Chorpflege verantwortungsvoll beschäftigenden Verbände von besonderer Bedeutung, da sie endlich einmal von offizieller Seite aus den Finger an eine Wunde legt, deren Schmerzen gerade dort spürbar sind, wo die Nachwuchsfrage ständig akut ist, nämlich in den deutschen Chören. Wir halten diese EntschlieÙung für so wichtig, daß wir sie im Wortlaut veröffentlichen:

EntschlieÙung:

Musikerziehung in der Lehrerbildung

Die von den Kultusministerien und Schulbehörden der Länder herausgegebenen Richtlinien für die Erziehung und den Unterricht in den Grundschulen und Volksschulen machen den Musikunterricht in allen Klassen verbindlich und weisen der Musikerziehung und Musikpflege bedeutsame Aufgaben zu.

Soll der seit längerer Zeit in einer Krise befindliche Musikunterricht in der Volksschule diese Aufgaben erfüllen und wieder wie früher erfolgreich sein, so ist die notwendige Voraussetzung, daß jeder Lehrer

- a) musikalische Grundkenntnisse besitzt,
- b) ein Instrument (Melodie-Instrument) spielen kann,
- c) lebendigen Umgang mit Kinderlied, Volkslied und kindgemäÙer guter Musik hat und
- d) mit den Grundzügen der heutigen Didaktik und Methodik des Musikunterrichtes vertraut ist.

Der Grundsatz einer Fachlehrerausbildung, bei dem nur ein geringer Prozentsatz der Studierenden erfaÙt würde, bietet keine Gewähr für die so dringend notwendige Verbesserung der Musikerziehung in der Volksschule. Das Fachlehrersystem würde an vielen Volksschulen, und gerade an kleineren Schulen, die Musik verkümmern lassen.

Deshalb sollte das Studium des Volksschullehrers einen für jeden Studierenden verbindlichen Studiengang in Musik enthalten. Darüber hinaus muß die Möglichkeit gegeben sein, entsprechend den übrigen Unterrichtsfächern auch Musik als Wahlfach zu studieren, wie dies in einer Reihe von Ländern bereits praktiziert wird.

Ein für alle Studierenden verbindlicher Studiengang erfordert in jedem Semester zwei Wochenstunden, um die erforderlichen Grundkenntnisse und -fertigkeiten zu sichern, ohne die ein Studium der Didaktik und Methodik des Musikunterrichts

keinen Sinn hat. Gleichzeitig wird damit eine Grundlage für das Musikleben der Pädagogischen Hochschule geschaffen. Als notwendig wird erachtet, daß jeder Studierende einen der Wege elementarer Musikerziehung praktisch erfährt und an ihm seine methodisch-didaktischen Einsichten gewinnt. Einzuschließen sind die für den Lehrberuf unerläßliche Stimmbildung, der lebendige Umgang mit Volkslied und Choral und das chorisches Singen in einfachen Formen. Zugleich sind im Rahmen der Hochschule zusätzlich im Instrumentalunterricht — wöchentlich eine halbe Stunde für jeden Studierenden — die nötigen Fertigkeiten auf einem Instrument zu erwerben.

Ein Zeugnisvermerk über die Qualität der Lehrbefähigung in Musik erscheint erforderlich, um den Schulbehörden eine sinnvolle Verteilung der Lehrkräfte zu ermöglichen.

Dringend empfohlen wird die Einrichtung von Kursen, in denen der künftige Lehrer die Leitung von Sing- und Spielkreisen lernt, um in seinem späteren Beruf das chorisches und instrumentale Laienmusizieren innerhalb und außerhalb der Schule zu pflegen, wie es die Öffentlichkeit mit den zuständigen Verbänden seit langem fordert.

Nur wenn jeder Volksschullehrer die in der Entschließung geforderte musikalische Grundausbildung erfahren hat, wird er innerhalb seines pädagogischen Auftrages seine musikerzieherischen Aufgaben wahrnehmen können. Damit kann er in der Volksschule zu seinem Teil dazu beitragen, der Musik ihren — gegenwärtig gefährdeten — Platz in der Erziehung und im Leben zu bewahren. Der Deutsche Musikrat unterstützt mit dieser Entschließung nachdrücklich die nachfolgende, von der Arbeitsgemeinschaft der Musikdozenten an Pädagogischen Akademien, Hochschulen und Instituten erarbeitete

Denkschrift über die Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung

Musikerziehung in der Volksschule

Musikerziehung und Musikpflege in der Volksschule sind heute durch mancherlei Umstände eingeschränkt und gefährdet:

1. Als Folge der oft noch nicht ausreichenden musikalischen Bildung der Lehrer wird der Musikunterricht an vielen Volksschulen so gering eingeschätzt, daß häufig von vornherein auf planmäßige Anlage und Durchführung der musikalischen Erziehung verzichtet und damit die Pflege des Singens und Musizierens und die Förderung der musikalischen Begabung vernachlässigt werden muß.

2. Dies führt dazu, daß die von seiten der Ministerien für das 3. bis 9. Schuljahr vorgeschriebenen zwei Wochenstunden Musik nicht regelmäßig und nicht dem vorgesehenen Umfang entsprechend erteilt werden. Ursachen dieser oberflächlichen Handhabung und der nicht sinnvollen Gestaltung des Musikunterrichts sind außer der Raumnot — die Musik stört den Unterricht benachbarter Klassen — das Fehlen ausreichend vorgebildeter Lehrkräfte und der Mangel an Einsicht und Erfahrung, wie sich mit einer lebendigen Musikübung erzieherische Kräfte und disziplinierende Qualitäten verbinden.

3. Äußerst ungünstig wirkt sich vielerorts das Fehlen von Lehr- und Lernmitteln für den Musikunterricht aus. Ebenso mangelt es an geeigneten Musikinstrumenten für die Hand des Lehrers und für die Hand der Kinder. Nach einer Zusammenstellung fehlen in manchen Ländern bis zu 90% aller Volksschulen Liederbücher für die Hand jedes Schülers; 70% aller Volksschulen besitzen keinerlei Lehrmittel für den Musikunterricht. Häufig sind in Volksschulen, sogar in modernen Schulneubauten, keine Notentafeln anzutreffen. Sehr groß ist die Zahl der Schulen, die über keinerlei schuleigene Instrumente verfügen.

Zur Beseitigung dieser Notstände werden folgende Vorschläge unterbreitet:

1. Die sorgfältige Planung und Vorbereitung und die gewissenhafte Durchführung des Musikunterrichts ist von Lehrern und Schulleitern ebenso zu beachten wie
2. auch die vorgeschriebenen Stundentafeln, Richtlinien und Lehrpläne. In den Unterrichtsplan jeder Volksschulkasse gehören zwei Wochenstunden Musik, im 1. und 2. Schuljahr im Rahmen des Gesamtunterrichts, vom 3. Schuljahr an auch als Fachunterricht. Unzulängliche Kombinationen mehrerer Klassen für den Musikunterricht sind zu vermeiden. Jede Schule sollte sich die Förderung ihres Gemeinschaftslebens durch offene Singstunden, Vormusizieren von Gruppen und Klassen, durch Einrichtung von Schulhören, durch gemeinsames Singen und Musizieren anlässlich von Elterntreffen und Feiern der Schulgemeinde angelegen sein lassen.
3. Anzustreben ist die Erweiterung des Musikunterrichts durch Zusammenwirken mit den übrigen musischen Gebieten: Tanz (im Turnen), Laienspiel und Puppenspiel (im Deutschunterricht), Instrumentenbau (im Werkunterricht).
4. Folgende Lehr- und Lernmittel werden als notwendig erachtet:
 - a) Für jede Schule: Notentafeln — methodische Veranschaulichungsmittel — Notenmaterial

zum Singen und Spielen — Streich-, Zupf- und Blasinstrumente für die Hand des Lehrers — Orff-Instrumentarium — möglichst auch Klavier.

- b) Für die Hand des Schülers: Liederbuch — Notenheft — Instrumente.
5. Eine konsequente Beachtung der Erfordernisse des Musikunterrichts in der Volksschule von seiten der Schulaufsichtsbehörde ist ebenso dringend erforderlich wie
 6. die Benennung von Musikfachberatern für Volksschulen, die sowohl den Behörden wie den Schulleitern und Lehrern beratend und helfend zur Seite stehen.

Musikerziehung in der Lehrerbildung

Musikerziehung und Musikipflege in der Lehrerbildung sind vielfach durch folgende Umstände behindert:

1. Nach den Erhebungen in einem Bundesland kommen mehr als zwei Drittel aller Studierenden mangelhaft vorgebildet zum Studium. Insbesondere mangelt es vielen Lehreranwärtern an der angesichts der getroffenen Berufsentscheidung wünschenswerten Aufgeschlossenheit für die Fragen der Musikerziehung in der Schule und der eigenen praktischen Musikübung.
2. Vielen Studierenden fehlt es nicht nur an einem lebendigen Verhältnis zum Lied, sondern oft auch an einfachen theoretischen Vorkenntnissen (z. B. Notenlesen) und an instrumentaler Vorbildung. Nur ein Teil genügt den musikalischen Mindestanforderungen.
3. Die während des Studiums an manchen Hochschulen zur Verfügung stehende Zeit ist unter diesen Umständen für eine gründliche Ausbildung zu knapp bemessen. Die Erfahrung lehrt, daß innerhalb des Studiums die vielfältige Inanspruchnahme den Studierenden oft nicht genügend Zeit läßt, das Fehlende nachzuholen.
4. Die Musikausbildung ist nicht in allen Ländern und allen Lehrerbildungsstätten für jeden Studierenden obligatorisch.
5. Die an manchen Orten erkennbare Überlastung der Musikdozenten durch eine zu hohe Zahl der Studierenden und durch zu große Stundenzahl schränkt die erforderliche intensive Beschäftigung mit dem einzelnen ein und gefährdet den Ertrag des Studiums.
6. Da in den Junglehrer-Arbeitsgemeinschaften die Beschäftigung mit Fragen der Musikerziehung in der Schule kaum eine Rolle spielt, entfällt für den jungen Lehrer in der Zeit nach dem Studium häufig eine wichtige Anregung und Ermunterung, sich mit Musik und Musikerziehung weiterhin zu befassen und sich auch auf diesem Gebiet fortzubilden.

Zur Behebung dieses Notstandes wird folgendes vorgeschlagen:

Vor Beginn des Studiums:

1. Um eine ausreichende musikalische Vorbildung bis zum Beginn des Studiums sicherzustellen, ist es nötig, daß in allen Klassen der höheren Schulen regelmäßig mindestens zwei Wochenstunden Musik erteilt werden.
2. Ebenso notwendig ist es, den Instrumentalunterricht bereits während der Schulzeit weitgehend anzuregen und zu fördern und die musikalische Bildung — z. B. in Arbeitsgemeinschaften — so zu vertiefen, daß diejenigen, die später den Lehrerberuf ergreifen, die erforderliche Aufgeschlossenheit und rechte Einstellung zu den Fragen der Musikerziehung mitbringen und selber musizieren.

Während des Studiums:

3. Fehlen aber bei Studienbeginn die erforderlichen Grundkenntnisse und praktischen musikalischen Fertigkeiten, so ist der Studierende von der Hochschule aus zu einem ein- bis zweisemestrigen vorbereitenden Grundlehrgang (einschließlich Instrumentalunterricht) zu verpflichten. Erst daran kann sich das eigentliche Studium der Musikerziehung anschließen.
4. Musikalische Übungen sind für alle Studierenden verbindlich. Bei einem sechssemestrigen Studium kann ein für die Volksschule befriedigendes Ergebnis nur erreicht werden, wenn vier Semester verbindliche Studien für die Ausbildung in Musik und Musikerziehung einbezogen sind.
5. Den Studierenden sollte empfohlen werden, während der Semesterferien an Sing- oder Musikwochen teilzunehmen.
6. Jeder Studierende hat am Ende des Studiums eine Musikprüfung abzulegen und erhält ein Zeugnis über seine Befähigung, Musikunterricht zu erteilen.
7. Hinsichtlich der Verhältniszahl von Dozenten zu Studierenden wird empfohlen, für je etwa 100 Studierende einen hauptamtlichen Musikdozenten zu berufen.

Nach Abschluß des Studiums:

8. Die Fortbildung der Lehrer hat sich auch auf den Bereich der Musikerziehung zu erstrecken. Neben der Behandlung der Musikerziehung in den Junglehrer-Arbeitsgemeinschaften empfiehlt es sich, Lehrer zur Teilnahme an musikalischen und musischen Lehrgängen zu beurlauben und zu entsenden.
9. Für die Erteilung des Musikunterrichts sollten besonders auch solche Lehrkräfte herangezogen werden, die während des Studiums und in der Fortbildung sich durch Neigung und Können ausgezeichnet haben, damit ihre Fähigkeiten in der Schule zur Auswirkung kommen.

10. Notwendig ist auch die ständige Beachtung der Erfordernisse des Musikunterrichts von seiten der Aufsichtsbehörden in Zusammenarbeit mit den Fachberatern.

Hier soll noch einmal nachdrücklich auf das eingangs zitierte „Gutachten über die Ausbildung der Lehrer an Volksschulen“ des Deutschen Ausschusses für das Erziehungs- und Bildungswesen hingewiesen werden. Die erwähnte Stellungnahme ist um so bedeutsamer, als dem genannten Ausschuss kein Fachmusiker angehört. So ist auch die hier vorgelegte, auf Grund von Erhebungen und in Anlehnung an jenes Gutachten erarbeitete Denkschrift zur Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung nicht vom „Fachegoismus“ der Musikdozenten an Pädagogischen Akademien, Hochschulen und Instituten bestimmt, sondern will als eine aus der Sorge und der Verantwortung für

die gesamte Erziehung erwachsene ernste Mahnung verstanden sein.

Die Mehrzahl der Volksschullehrer steht vor der Aufgabe, als Klassenlehrer Musikunterricht zu erteilen; deshalb muß jeder Studierende während des Studiums seine Fähigkeiten und Kenntnisse auf musikalischem Gebiet so weit begründen und erweitern, daß er in der Lage ist, den Anforderungen der Schule und der musikalischen Volksbildung gerecht zu werden.

1. „Entschließung: Musikerziehung in der Lehrerbildung“, veröffentlicht in: „Musik und Musikerziehung in der Reifezeit, Vorträge der 3. Bundesschulmusikwoche München 1959“ (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

2. „Denkschrift: Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung“, veröffentlicht in: „Musik als Lebenshilfe, Vorträge der 2. Bundesschulmusikwoche Hamburg 1957“ (Verlag Sikorski, Hamburg).

Beide Bände wurden im Auftrag des Verbandes Deutscher Schulumusikerzieher herausgegeben von Prof. Dr. Egon Kraus.

AUS DEM CHORLEBEN

BIELEFELD. Der Musikverein der Stadt Bielefeld, Leitung Prof. Martin Stephani, gedachte in seinem ersten Konzert der Saison 1959/60 des 150. Todestages von Joseph Haydn mit einer Erstaufführung des Oratoriums „Tobias' Heimkehr“. Die Einrichtung und textliche Überarbeitung des fast nie aufgeführten Werkes besorgte der Leiter des Chors, der mit dieser Aufführung einen besonders bemerkenswerten Beitrag zum Haydnjahr geliefert hat. Die Solisten des Konzerts waren Claire Faßbender-Luz, Sopran (Raphael), Peter Offermann, Tenor (Tobias), Horst Günter, Baß (Tobit), Hanne Münch, Alt (Anna), Ingeborg Reichelt, Sopran (Sara). Ferner wirkten mit Gertrud Heider, Cembalo, und das Städtische Orchester Bielefeld.

ESSLINGEN/NECKAR. Der Oratorienverein Eßlingen/Neckar sang am Reformationsfest in der Stiftskirche Backnang und tags darauf in der Stadtkirche Eßlingen unter Leitung von Hans-Arnold Metzger die Hohe Messe in a-Moll von Johann Sebastian Bach. Die Solisten beider Veranstaltungen waren Inge Pisterer-Jögel, Sopran, Lore Fischer, Alt, Heinz Scholz, Tenor, Hermann Werdermann, Baß. Zum Totensonntag führte der Oratorienverein gemeinsam mit dem Stuttgarter Oratorienchor unter Leitung von KMD Martin Hahn „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms auf.

LIPPSTADT. Der Städtische Musikverein Lippstadt kündigt in seiner Konzertschau 1959/60 zwei Chorkonzerte des gemischten Chores des Musikvereins unter Leitung Heinz von Schumanns an: Am 1. November „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms mit Lotte Koch-Gravenstein, Sopran, und Erich Wenk, Bariton, am 27. März „Der Messias“ von Georg Friedrich Händel. In beiden Konzerten wirkt das Orchester der Nordwestdeutschen Philharmonie mit.

FRITZ BÜCHTGER ist von einer Reihe von Städten eingeladen worden, mit seinem Münchner Kammer-

ensemble seine Kammeroratorien aufzuführen. „Die Verklärung“, „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ kamen in Düsseldorf, Köln und Mergentheim zur Aufführung, ein neues Werk „Das Weihnachtsoratorium“ wurde in Berlin uraufgeführt und in Erlangen, Ansbach, Saarbrücken, München, Augsburg und Salzburg wiederholt.

Deutsches Singschullehrer und Chorleiter-Seminar

AUGSBURG. Am 7. November wurde in Augsburg der 20. Ausbildungslehrgang des deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminars beendet. Der Abschlußprüfung unterzogen sich 27 Teilnehmer, 13 legten ihr Singschullehrerexamen ab, 14 die Chorleiterprüfung. Unter den Teilnehmern waren acht Volksschullehrer bzw. -lehrerinnen, zwei Chorleiter, zwei Privatmusiklehrer, vier Musikstudenten bzw. -studentinnen und eine Kindergärtnerin.

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

AUGSBURG. Der gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule sang unter Leitung von Professor Josef Lautenbacher am 15. November in der Stadtpfarrkirche St. Joseph zum Totengedenken Chöre von Karl Erhard, Ernst Pepping, Rudolf Mauersberger, Karl Kraft, Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach.

Von 11 000 Chorleitern nur 990 Berufsmusiker

Eine beachtenswerte Statistik veröffentlicht der Deutsche Sängerbund über den Beruf der Chorleiter. Von insgesamt 11 100 erfaßten Dirigenten sind nur 990 Berufschorleiter, mehrere tausend sind Berufsmusiker anderer Sparten und 4630 kommen aus dem Volksschullehrerberuf. Einen sehr großen Prozentsatz machen immer noch die Chorleiter aus, die ihr Amt als Nebenberuf ausüben und in ihrem Hauptberuf Arbeiter, Landwirte, Kaufleute u. a. sind.